

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNIVERSITÉ PARIS DIDEROT PARIS 7

INVENTION DU SURREALISME ET DÉCOUVERTE CRITIQUE DU BAROQUE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES (UQÀM)

ET DU DOCTORAT EN HISTOIRE ET SÉMIOLOGIE DU TEXTE ET DE L'IMAGE

(PARIS DIDEROT)

PAR

DIANA VLASIE

FÉVRIER 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Cette thèse de doctorat n'aurait pu être menée à terme sans le soutien indéfectible de deux directrices de thèse exceptionnelles qui ont su guider mes recherches avec attention et érudition. Je tiens donc à exprimer ma vive reconnaissance à Madame Nathalie Piégay-Gros pour la confiance qu'elle m'a accordée dès le départ et tout au long de ce parcours. Ses questions ont su nourrir ma réflexion et ses conseils éclairés ont grandement enrichi mon travail. Mes remerciements les plus sincères vont également à Madame Lucie Desjardins qui a su éveiller en moi, à travers ses cours que j'ai suivis il y a déjà plus de dix ans, la passion pour le baroque. Ses fines observations ont judicieusement orienté mes recherches et je lui suis infiniment reconnaissante de sa patience et de sa générosité. Je vous dois énormément à toutes deux et ne saurais trop vous exprimer ma gratitude.

Je tiens par ailleurs à remercier la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, ainsi que l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine pour l'aide logistique en ce qui a trait aux nombreux documents d'archives.

Merci enfin à mes amis et à ma famille pour leur présence et leurs encouragements. À mon père qui n'aura pas eu la chance de voir cette idée initiale aboutir à un travail de thèse, mais qui n'en a jamais douté, à ma mère pour sa force tranquille, pour avoir ouvert mes horizons, merci.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE	
HISTORIQUE DE LA RÉCEPTION DU BAROQUE : LE BAROQUE FACE À LA CRITIQUE	19
CHAPITRE I	
LA NAISSANCE DE LA NOTION DE BAROQUE	20
1.1 Du mot baroque : origines et significations.....	23
1.2 De la naissance de la notion de baroque en Europe.....	35
1.3 De l'introduction de la notion de baroque en France	57
CHAPITRE II	
LE SURRÉALISME FACE À LA (RE)DÉCOUVERTE DU BAROQUE	79
2.1 Définition du mot jusqu'en 1933.....	81
2.2 La notion de baroque.....	102
2.3 Les « baroques » dans la généalogie surréaliste	113
SECONDE PARTIE	
POUR UNE RELECTURE DU SURRÉALISME À LA LUMIÈRE DU BAROQUE	132
CHAPITRE III	
LA THÉÂTRALITÉ BAROQUE DE L'AUTOMATISME.....	133
3.1 La théâtralité baroque du processus de l'automatisme	135
3.2 La voix de l'automatisme écrit	144
3.3 Le corps de l'automatisme écrit.....	175
CHAPITRE IV	
LE THÉÂTRE CHEZ LES BAROQUES ET LES SURRÉALISTES	204
4.1 Le monde – intérieur – est un théâtre	207
4.2 Le « théâtre éternel », antidote au « peu de réalité », ou le monde comme théâtre	230
4.3 Formes baroques de théâtre privilégiées par les surréalistes ou le théâtre comme voie de la surréalité.....	248
CHAPITRE V	
LE MERVEILLEUX SURRÉALISTE ET LA <i>MERAVIGLIA</i> BAROQUE	267

5.1 Les <i>Wunderkammern</i> baroques et surréalistes.....	269
5.2 L'image surréaliste et la pointe baroque.....	290
5.3 L'anamorphose	316
CONCLUSION	335
BIBLIOGRAPHIE	345
REMARQUE	393
ANNEXES	394

RÉSUMÉ

Cette thèse entreprend d'étudier l'invention du surréalisme en regard de la découverte critique du baroque. L'art et la littérature baroques sont nés à la fin du XVI^e siècle, mais seront occultés pendant près de deux cents ans. Ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle qu'on les redécouvre et qu'on construit même une notion pour les désigner, le baroque. Au courant du XX^e siècle, les travaux sur le baroque se multiplient dans toute l'Europe et tentent d'adapter les critères de cette notion issue de l'histoire de l'art à la littérature. Tandis que les chercheurs français commencent peu à peu à s'emparer de cet objet d'étude, le surréalisme se constitue en tant que mouvement et ne cesse de rechercher des prédécesseurs qui ne s'inscrivent pas dans l'histoire littéraire des manuels scolaires.

Sans défendre une vision transhistorique du baroque, cette étude interroge d'une part, l'influence de cette notion moderne sur le surréalisme et, de l'autre, les affinités entre les artistes et auteurs nommés baroques et ceux surréalistes.

À travers un historique de la réception du baroque, il s'agit dans un premier temps de montrer ce à quoi correspondait précisément la notion de baroque au moment où le surréalisme en était encore à ses débuts, soit jusqu'à la première moitié des années trente. De même, sa perception par les membres du mouvement y est également étudiée. Ce travail de recherche montre ensuite comment la pratique de l'automatisme qui caractérise les débuts du surréalisme est marquée par une théâtralité proprement baroque, telle que les premiers spécialistes l'ont définie. La vision du théâtre chez les baroques et chez les surréalistes se trouve par la suite analysée, afin de montrer cette fois la présence d'éléments communs aux auteurs baroques et à ceux surréalistes. Enfin, le merveilleux surréaliste se trouve mis en parallèle avec la *meraviglia* baroque, à travers la question des cabinets de curiosités, celle de l'image surréaliste et de la pointe baroque, ainsi que celle du procédé de l'anamorphose.

MOTS CLÉS : SURRÉALISME ; BAROQUE ; ANDRÉ BRETON ; LOUIS ARAGON ; HISTOIRE LITTÉRAIRE ; THÉÂTRE ; MERVEILLEUX.

INTRODUCTION

Marqué par la violence des guerres de religion et par les découvertes scientifiques qui ne placent plus l'homme au centre de l'univers, l'art baroque naît en Europe à la fin du XVI^e siècle, mais sera néanmoins occulté pendant plus de deux cents ans. Si les auteurs dits baroques paraissent conscients des caractéristiques particulières de leurs propres œuvres, jamais ils ne les désignent sous un nom générique. En ce sens, ils bénéficiaient de « l'art sans le mot¹ », selon l'expression de Jean Rousset. Vers la fin du XIX^e siècle se dessine un intérêt nouveau pour le baroque ; on redécouvre des œuvres sombrées dans l'oubli, on leur décèle des qualités propres et on forge une notion pour les désigner. Cette (re)découverte commence dans le domaine de l'histoire de l'art, avec les importants travaux de Heinrich Wölfflin, puis se transpose au domaine littéraire. À tort ou à raison, on y perçoit même une certaine modernité, puisque son esthétique sera d'emblée rapprochée de plusieurs courants, tels que l'expressionnisme allemand² ou encore le romantisme³. Ces sentiments d'affinités participent également à la naissance d'une vision moins précise de la notion, celle transhistorique défendue principalement par Eugenio d'Ors⁴, selon lequel le baroque n'est pas propre à une époque précise, mais reviendrait de manière cyclique dans toute culture.

En France, les surréalistes de la seconde génération semblent vouloir également s'emparer du baroque à leur façon. Pour mieux saisir ce processus d'appropriation, suivons les propos d'André Pieyre de Mandiargues :

¹ Jean Rousset, *L'Aventure baroque*, éd. de Michel Jeanneret, Genève, Éditions Zoe, 2006, p. 52.

² Voir à ce propos Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, préf. d'Irving Wohlfarth, trad. de l'allemand par Sibylle Muller et André Hirt, Paris, Flammarion, 1985, p. 52-55.

³ Dès 1888, Heinrich Wölfflin souligne que « la parenté de notre époque avec le baroque italien ne saurait échapper [...] Ce sont les mêmes émotions auxquelles un *Richard Wagner* fait appel pour agir sur nous. » Rappelons que Richard Wagner est considéré comme un compositeur romantique. Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, préf. de Bernard Teyssèdre, trad. de l'allemand par Guy Ballangé, Paris, G. Monfort, 1992 [1961], p. 105. C'est l'auteur qui souligne.

⁴ Voir Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, nouv. éd., trad. de l'espagnol par Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, 1983 [1935].

[L]es surréalistes, comme on sait, accordent à l'image, en matière de poésie, une importance primordiale. Mais chez aucun d'entre eux nous ne voyons les images s'enchaîner et se déchaîner, éclater, fuser, comme dans l'œuvre de Péret. C'est un feu d'artifice inoubliable et perpétuel, un surcroît de richesses qui appartient à la catégorie du baroque et qui finit par lasser l'attention, car il est sans limite. Quoique l'on puisse comparer vaguement la poésie de Benjamin Péret à celle de certains Espagnols, Français, Italiens, du XVI^e et du XVII^e siècle, par l'*invention*, par l'*exubérance*, par le *foisonnement* et par la *prodigalité* il les dépasse tous. Quelquefois, il rappelle Scarron, d'Assoucy ; souvent j'ai pensé à Quevedo⁵.

Ces images qui jaillissent les unes après les autres, leur constante accumulation engendre également leur transformation. L'image péretienne en mouvement, sa métamorphose continue nous rappelle en effet la figure de Circé, dont Rousset fait en 1953 l'icône baroque par excellence⁶. « [L]'invention », « l'exubérance », « le foisonnement » et « la prodigalité », soulignés par Pieyre de Mandiargues, évoquent, à nos yeux, l'image du paon, cet autre symbole baroque, que Péret, représentant prodigieux du surréalisme, aurait développé, poussé plus loin. La magicienne d'Homère, modèle de la transformation dangereuse, le paon, parangon de l'ostentation, et Protée, dieu changeant de forme afin de ne pas être reconnu, sont les personnages de l'univers baroque⁷ que le surréalisme intègre à son tour.

La conscience européenne, ébranlée par l'horreur de la guerre, se trouve en crise et c'est dans ce contexte que, contestant les valeurs établies, le surréalisme voit le jour en France. Les fondateurs du mouvement surréaliste partent en guerre contre la dictature de la raison, enfermant la vision du monde dans une série d'oppositions apparentes. Cette époque dont les questionnements donnèrent naissance au surréalisme manifesta également une soif de découverte d'un temps délaissé, celui du baroque. Le désir de rupture et le besoin de renouer avec une période oubliée dessinent un double mouvement qui demande à être approfondi. Pour ce faire, nous nous proposons d'étudier les éléments baroques du surréalisme, en

⁵ André Pieyre de Mandiargues, « Benjamin Péret », *Deuxième Belvédère*, Paris, Grasset, 1990 [1962], p. 83-84. Nous soulignons.

⁶ Voir Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1989 [1953].

⁷ Voir à ce propos *Ibid.*, p. 181 et p. 219.

plongeant à la fois dans le discours critique de l'époque sur la notion de baroque et dans les textes surréalistes.

Nous devons signaler d'emblée la différence que nous instaurerons dans ce parcours entre, d'une part, le mot « baroque » et, d'autre part, la notion ou la catégorie. Le mot baroque représente, dans l'emploi courant, l'adjectif bizarre, irrégulier, dérivé originellement de la perle baroque, tandis que le substantif renvoie à l'art et à la littérature de la fin du XVI^e siècle et de la première moitié du siècle suivant. La notion de baroque est, quant à elle, construite à la fin du XIX^e siècle par les théoriciens de l'histoire de l'art et de la littérature dans le but de mieux comprendre les œuvres de cette période longtemps oubliée. Elle préserve les idées d'irrégularité et de bizarrerie véhiculées par le mot, auxquelles s'ajoutent celles de surcharge, de théâtralité, d'instabilité et de mouvement. Il s'agira donc, dans le cadre de cette thèse, d'examiner la réception du baroque au XX^e siècle et de se questionner sur la construction de cette notion, afin de voir ce à quoi elle peut correspondre chez les surréalistes.

La critique a très tôt senti des affinités entre le baroque et le surréalisme, telles que la place accordée à l'inconscient, au rêve ou encore à l'imagination. Dès 1949, Albert-Marie Schmidt s'intéresse aux « Constantes baroques dans la littérature française⁸ ». Dans sa vision transhistorique héritée d'Eugenio d'Ors, les œuvres baroques relèveraient du subconscient qui referait surface de manière périodique dans la culture. Il affirme ainsi que ce subconscient ressurgit au XX^e siècle dans les textes des écrivains surréalistes, qu'il désigne de ce fait sous le nom de « baroques surréalistes⁹ ». En 1968, un numéro dédié au surréalisme de la revue *Europe* publie l'analyse de Jésus Izcaray sur un auteur baroque espagnol, Francisco de Quevedo. Izcaray explique le peu de succès du surréalisme en Espagne par la présence d'éléments surréalistes dans la littérature de la fin du XVI^e siècle : « [d]epuis bien longtemps [...] les écrivains espagnols [...] ont fait du surréalisme comme M. Jourdain parlait en prose

⁸ Albert-Marie Schmidt, « Constantes baroques dans la littérature française », *Trivium : Schweizerische Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Stilkritik : revue trimestrielle suisse d'études littéraires*, vol. 7, 1949, p. 309-324.

⁹ *Ibid.*, p. 319.

sans le savoir¹⁰. » Bref, pour Izcaray, le surréalisme avait déjà été pratiqué par les baroques espagnols. Il ajoute que la création surréaliste a consisté à mettre en valeur certains aspects explorés par d'autres écrivains :

[à] bien y regarder, le surréalisme, en tant qu'école esthétique, n'a rien fait d'autre qu'éclairer, qu'isoler, en les mettant en relief comme fondamentaux, des éléments déjà présents ou subjacents dans des littératures précédentes. Personnellement, je dirais spécialement chez certains Espagnols et Shakespeare¹¹.

Pourtant, les éléments baroques du surréalisme ne font l'objet d'aucune étude systématique et approfondie. Certains travaux récents qui portent sur le surréalisme font état de divers rapprochements avec le baroque qui sont, sinon gratuits, du moins peu ou pas développés. Par exemple, dans sa thèse qui porte sur le théâtre de Garcia Lorca, Cécile Bassuel-Lobera affirme être convaincue « de la continuité esthétique entre le baroque, le rococo, l'art nouveau et aussi dans une certaine mesure [...] le surréalisme¹² », sans toutefois adopter l'idée d'un baroque transhistorique. De son côté, Yun-Kyung Cho, qui s'intéresse au corps dans la poésie surréaliste, appuie cette idée d'un certain héritage baroque en déclarant que « Dali systématise cette pratique de la double image dans ses jeux invisibles en renouvelant les travaux des peintres baroques des XVI^e et XVII^e siècles, et bien entendu, de Giuseppe Arcimboldo¹³. » Dans le même ordre d'idées, Henri Béhar intitule un des chapitres de son *Théâtre dada et surréaliste* « Picasso, surréaliste baroque¹⁴ ». Il y évoque la « perception déformante¹⁵ » propre aux auteurs baroques tels que Góngora, Saint-Amant ou Théophile de Viau qui se retrouve dans la pièce écrite par Picasso en 1941, *Le Désir attrapé par la queue*. Outre ce rapprochement rapidement esquissé, il n'approfondit pas cet aspect

¹⁰ Jésus Izcaray, « Une Anticipation surréaliste dans les songes de Quevedo », *Europe : surréalisme*, n° 475-476, novembre-décembre 1968, p. 249.

¹¹ *Ibid.*, p. 249.

¹² Cécile Bassuel-Lobera, « Poésie plastique et plastique scénique : la dimension visuelle du théâtre de Federico Garcia Lorca (1925-1931) », thèse de doctorat, Paris, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, 2007, p. 219.

¹³ Yun-Kyung Cho, « L'Écriture du corps dans la poésie surréaliste (Éluard, Desnos, Péret) : vers le "surcorporel" », thèse de doctorat, Paris, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, 2003, p. 63.

¹⁴ Henri Béhar, « Troisième partie : Surréalisme : Chapitre 8 : Picasso, surréaliste baroque », *Le Théâtre dada et surréaliste*, 2^e éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, 1979, p. 353-363.

¹⁵ *Ibid.*, p. 355.

dans aucun de ses nombreux ouvrages, par ailleurs essentiels à la compréhension du mouvement surréaliste.

Quelques autres études établissent un parallèle entre le baroque et les œuvres d'auteurs qui ont participé aux débuts du surréalisme, mais s'en sont éloignés. Tel est le cas notamment de l'article de Carmen Vasquez¹⁶ qui examine l'influence de Góngora dans les écrits de Desnos sous l'Occupation. Pareillement, Marjolaine Vallin étudie la théâtralité dans les ouvrages d'Aragon publiés entre 1953 et 1981 et consacre un chapitre de son livre à l'imaginaire baroque qui se déploie dans les textes de l'ancien surréaliste¹⁷. Plus récemment, la revue *Œuvres et critiques* consacrait un numéro à « La Question du baroque ». On y retrouve un article d'Annika Krüger¹⁸ qui porte sur André Pieyre de Mandiargues et dans lequel elle montre judicieusement les liens qu'entretient son roman *La Marge* avec une esthétique baroque. L'aspect visuel de son écriture, ainsi que son caractère autoréférentiel qui dévoile sans cesse son propre mode de fonctionnement constituent les éléments clés de son analyse et forment ce qu'elle désigne sous le nom de la « poétique néobaroque » de Pieyre de Mandiargues¹⁹. En somme, peu de recherches tentent d'établir un lien spécifique entre la notion de baroque et le surréalisme de la première génération. Les travaux de Mary Ann Caws²⁰ sont demeurés en ce sens indispensables dans le cadre de nos recherches. Littérature

¹⁶ Carmen Vasquez, « Au travers de la forêt obscure et touffue : de Gongora [sic] à Desnos », dans Marie-Claire Dumas (dir. publ.), *« Moi qui suis Robert Desnos » : permanence d'une voix : onze études*, Paris, José Corti, 1987, p. 173-189.

¹⁷ Marjolaine Vallin, *Louis Aragon, la théâtralité dans l'œuvre dernière : « Ce théâtre que je fus que je fuis »*, Paris ; Turin ; Budapest, L'Harmattan, 2005.

¹⁸ Annika Krüger, « *La Marge* d'André Pieyre de Mandiargues : une poétique néobaroque », *Œuvres et critiques*, vol. 32, n° 2, 2007, p. 189-203.

¹⁹ Au sujet de Mandiargues, il faut également mentionner le très récent mémoire de Boris Koludzki, soit « La Quête de l'imaginaire dans les premiers contes d'André Pieyre de Mandiargues » qui se penche sur l'œuvre de cet auteur pour y déceler des influences baroques et gothiques. Il y montre que Mandiargues se sert de formes héritées de ces esthétiques comme autant de supports permettant de manifester l'imaginaire. Voir Boris Koludzki, « La Quête de l'imaginaire dans les premiers contes d'André Pieyre de Mandiargues », mémoire de maîtrise, Paris, Université Paris 7 Denis Diderot, 2009.

²⁰ Voir plus particulièrement Mary-Ann Caws, « Du Geste baroque au geste surréaliste : doigt qui recueille, œil qui ondoie », *Mélusine : cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme : émission-réception*, n° 1, 1980, p. 199-212 ; *Id.*, *The Surrealist Look : an Erotics of Encounter*, Cambridge (Massachusetts) ; Londres, The MIT Press, 1997.

et arts plastiques s'y répondent, pour mieux interroger la quête surréaliste au sujet de l'esthétique baroque²¹.

L'élément le plus significatif dans l'état des lieux de la recherche demeure le séminaire intitulé « Le Surréalisme : un baroque du XX^e siècle²² ? » tenu à Paris entre 2010 et 2012, auquel nous avons contribué par le biais d'une communication. En seize séances, cette question fut abordée à la fois dans la dimension internationale du mouvement surréaliste, avec des analyses portant, entre autres, sur Jindrich Styrsky, Remedios Varo ou Octavio Paz, mais aussi sur des auteurs français, tels Louis Aragon, André Pieyre de Mandiargues ou Julien Gracq. Au reste, les multiples interventions ne se limitaient pas aux artistes et écrivains ayant appartenu de manière stricte au groupe près de Breton, mais portaient également sur des auteurs admirés par celui-ci, par exemple Maurice Fourré. D'éminents spécialistes du surréalisme et du baroque étaient présents, comme Jean-Claude Vuillemin qui, dans sa présentation sur le baroque, se demandait si cette notion est surréaliste. Précisons toutefois qu'il utilisait ce qualificatif dans son sens large, sans référence concrète au mouvement du XX^e siècle.

Ce survol de l'état de la recherche nous démontre que relativement peu de travaux ont été faits sur ce sujet : soit les liens effectués ne sont pas développés, soit les recherches ont porté sur le surréalisme d'après-guerre ou sur les œuvres d'auteurs autrefois surréalistes, mais s'étant depuis éloignés du mouvement. De ce fait, plutôt que de nous intéresser au surréalisme plus tardif, nous proposons de revenir à ses débuts. Par ailleurs, puisque des liens ont pu être établis entre la catégorie du baroque et tel ou tel écrivain surréaliste, notre thèse

²¹ Nous avons également pu trouver un article de Katharine Conley dans lequel elle met en parallèle Robert Desnos et Nicole Brossard, pour souligner la présence d'une poétique baroque dans leurs œuvres. Voir Katharine Conley, « Going for Baroque in the Twentieth Century : from Desnos to Brossard », *Quebec Studies*, n° 31, printemps-été 2001, p. 12-23. Mentionnons enfin l'article de Maryvonne Perrot qui se penche sur l'existence d'un « esprit baroque », dont elle tente de relever les traits particuliers, à travers la question de l'être et du paraître et selon une approche plutôt philosophique, afin de montrer qu'ils se retrouvent chez Dalí. Voir Maryvonne Perrot, « D'Arcimboldo au surréalisme : les visages de l'homme baroque », dans Jean Ferrari (dir. publ.), *Le Baroque : actes du colloque* (Naples, 13-14 novembre 1998), Dijon, Centre Gaston Bachelard, 2003, p. 143-152.

²² Pour le programme détaillé des séances de ce séminaire organisé par le Centre de recherches sur le surréalisme, voir la bibliographie.

embrassera une vision plus globale du mouvement, pour s'intéresser aux éléments baroques du surréalisme dans son ensemble.

Le principal phénomène que nous retrouvons dans les études mentionnées ci-dessus est le déracinement de l'art et de la littérature nommés baroques. En d'autres termes, la notion de baroque se trouve élargie, pour la faire correspondre à l'objet duquel on tente de la rapprocher ; il peut s'agir, par exemple, de vouloir affirmer, comme le fait Schmidt²³, que les auteurs baroques laissent libre cours à leur subconscient dans leurs œuvres. Il semble ainsi que la plupart des travaux qui se sont penchés sur cette question relèvent davantage d'une relecture moderne du baroque à la lumière des explorations surréalistes. Cet élargissement de la notion pousse les spécialistes actuels des XVI^e et XVII^e siècles français à contester son usage et même sa validité. Néanmoins, il paraît évident qu'une certaine communauté d'esprit devait motiver cette soudaine redécouverte²⁴. Gérard Genette suggère à ce propos que la « pensée moderne s'est peut-être inventé le baroque comme on s'offre un miroir²⁵ ». Certes, il est question de redécouvrir une période délaissée, mais il s'agit également, pour cette « pensée moderne », de s'interroger sur elle-même par le biais de la notion de baroque, de se regarder dans ce miroir que constitue ce nouvel outil d'étude.

Dispositif moderne utilisé afin de comprendre le XVII^e siècle, il comporte de nombreuses difficultés. L'anachronisme est le péché de cette notion cherchant des réponses contemporaines dans une époque qui n'est pas sienne :

[à] la double existence des œuvres qui nées dans le passé vivent pour nous dans le présent, répond le double regard qui est fatalement le nôtre : regard historique

²³ Albert-Marie Schmidt, « Constantes baroques dans la littérature française », *op. cit.*

²⁴ Voir à ce propos l'article de Černý qui explique cette « mode » du baroque et montre que l'intérêt envers cet art correspond dans chaque pays à des considérations modernes et nationales. Václav Černý, « Les Origines européennes des études baroquistes », *Revue de littérature comparée*, n° 24, 1950, p. 25-45.

²⁵ Cette phrase attribuée à Genette se trouve dans une note de bas de page d'un ouvrage de Rousset qui n'indique toutefois pas sa source. Jean Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur : essais sur la poésie et le théâtre au XVII^e siècle*, nouv. éd., Paris, José Corti, 1976 [1968], p. 242. Devenue un lieu commun dans les études sur le baroque, elle est reprise par des théoriciens du baroque et se retrouve même dans des livres d'introduction à la notion qui renvoient tous à l'ouvrage de Rousset en guise de référence. Voir, entre autres, à ce propos Laurence Plazenet, *La Littérature baroque*, Paris, Seuil, 2000, p. 26.

qui restitue le passé et regard actuel nourri d'expérience contemporaine qui ressent les œuvres comme si elles étaient d'aujourd'hui²⁶.

Aussi, la notion de baroque comporte-t-elle deux écueils fondamentaux qui contribuent généralement à diminuer la validité des rapprochements que l'on peut être tenté d'effectuer avec le surréalisme : d'une part sa modernité et, de l'autre, sa difficulté de définition qui engendre une trop grande malléabilité.

Confrontée à de telles difficultés, nous avons pris le parti non pas de les occulter, mais de nous en servir comme point de départ. Si l'invention de la notion de baroque en Allemagne précède celle du surréalisme, son arrivée en territoire français est plus tardive et nous verrons qu'elle coïncide avec les débuts du mouvement surréaliste. Puisque cette notion est un outil de recherche moderne, nous nous proposons de l'utiliser comme ce miroir, auquel faisait référence Genette. Nous voulons montrer comment se constitue cette notion, pour ensuite l'appliquer à un objet d'étude qui lui est contemporain, afin de mieux saisir la dynamique de la construction du surréalisme. Quels sont donc les éléments baroques du surréalisme ? Le surréalisme aurait-il des aspects communs avec les œuvres issues de la période dite baroque – soit celle de la fin du XVI^e siècle et de la première moitié du siècle suivant – ou entretiendrait-il plutôt des affinités avec cette *notion* sur laquelle on s'interroge en France au XX^e siècle ? Le surréalisme s'est-il constitué en intégrant les débats de l'époque au sujet du baroque²⁷ ? Les surréalistes ont-ils été plutôt influencés par ces exclus de la tradition littéraire que sont les écrivains baroques ?

Notre méthode ne rejoindra donc pas celle des partisans d'Eugenio d'Ors qui suggérerait l'idée d'un baroque transhistorique. Afin de mieux nuancer la question, nous privilégierons plutôt l'approche choisie par les directeurs de l'ouvrage collectif *Résurgences baroques* qui proposent l'adoption de l'article partitif *du* :

²⁶ Jean Rousset, *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, 1998, p. 32.

²⁷ Rappelons quelques-uns des sujets de débat autour du baroque : supériorité accordée à la rationalité ou à l'irrationalité, existence d'un baroque historique ou transhistorique, validité d'une notion élaborée *a posteriori*, validité d'une transposition de critères de l'histoire de l'art à la littérature, existence d'un baroque français.

[i]l ne s'agit aucunement d'un retour *au* baroque historique, encore moins d'un retour nostalgique. Il y a bien davantage d'un retour *du* baroque aujourd'hui, de la réactivation d'un potentiel, dont l'émergence remonte au dix-septième siècle, dans le contexte de la culture européenne²⁸.

Deux lignes conductrices orientent les articles de cette publication : la première écarte les frontières géographiques pour suivre l'idée du baroque en Amérique, tandis que la seconde s'inscrit dans le temps pour rechercher du baroque jusqu'à la fin du XX^e siècle. Selon cette deuxième orientation, Moser et Goyer soutiennent que l'art contemporain a contribué à l'intérêt pour la période du baroque et la conceptualisation de la critique moderne a nourri, à son tour, l'art de son temps.

Dans la perspective qui nous occupe plus précisément, nous nous attacherons donc à démontrer non pas que le surréalisme peut *être* baroque, mais plutôt qu'il y existe, selon nous, *du* baroque, des influences, des prolongements, des éléments qu'il est possible de qualifier de cette manière. En ce sens, il n'est pas question de déraciner le baroque, de le mettre hors contexte afin de l'utiliser pour l'étude du surréalisme. Il s'agira plutôt de déplacer un peu le débat quant à un baroque historique ou transhistorique, pour s'interroger dans un premier temps sur des questions relevant de l'histoire littéraire. Afin d'étudier les aspects baroques du surréalisme, nous aurons recours à une approche comparative qui combinera histoire littéraire, poétique, esthétique et analyse des textes. Notre objectif est de nous servir de la notion de baroque afin d'interroger le surréalisme dans sa phase de construction. Ce travail permettra de mieux comprendre les particularités des œuvres de la période dite baroque, mais surtout d'appréhender le mouvement surréaliste sous un nouvel angle. Nous voulons ainsi permettre une nouvelle compréhension du surréalisme et, d'une certaine manière, une relecture. Notre étude se situe plus spécifiquement aux confins de la recherche en archives, de la recherche historique, de l'histoire de la critique et de l'analyse de textes.

Pour éviter de tomber dans les généralités et parce que le baroque est toujours remis en question²⁹, il était essentiel de bien orienter nos recherches dès le commencement. Nous

²⁸ Walter Moser et Nicolas Goyer (dir. publ.), *Résurgences baroques*, Bruxelles, Lettre volée, 2001, p. 9. Ce sont les auteurs qui soulignent.

²⁹ Voir notamment à ce propos, *Littératures classiques : Le Baroque en question(s)*, n° 36, printemps 1999.

avons donc choisi de considérer la notion comme on la percevait au moment où le surréalisme se définissait, et à un moment où la vulgate sur le baroque se constituait. Nous utiliserons donc la notion de baroque dans un sens qui, s'il peut paraître trop souple, est néanmoins très précis. Aussi, ne nous attarderons-nous pas sur ce qui la différencie du maniérisme, tout simplement parce que cette distinction n'était pas prise en compte en France au début du XX^e siècle, mais a attiré l'attention de la critique plus tardivement³⁰. De même, nous citerons ponctuellement des exemples d'auteurs tels que Shakespeare pour illustrer notre propos, en dépit du débat qui demeure encore ouvert aujourd'hui quant à savoir s'il peut être ou non qualifié de baroque³¹. En effet, au début du XX^e siècle, ainsi que nous le verrons, son nom était associé à la catégorie du baroque, catégorie dans laquelle il faisait figure de représentant emblématique. Bref, il ne s'agira pas de discuter si un auteur est bel et bien baroque, mais d'examiner de quelle façon il était envisagé dans les premières années du surréalisme. Notre emploi de la notion de baroque sera de ce fait surtout marqué par un souci de précision et, pour ce faire, nous tenterons de demeurer aussi près que possible des caractéristiques qu'à tort ou à raison, on lui prêtait encore au début du XX^e siècle.

Enfin, pour déceler les influences qui proviennent des auteurs que l'on désigne sous le nom de « baroques » et surtout pour les distinguer des affinités que le surréalisme entretient avec la notion, nous puiserons directement dans les textes de la fin du XVI^e siècle et du début du siècle suivant. Nous enrichirons ces lectures personnelles des apports plus récents de la recherche sur le baroque qui permettent de saisir avec davantage de nuances les enjeux particuliers dont témoigne la littérature de cette période. En ce qui a trait aux questions de datation du baroque, à savoir à partir de quelle date il commence véritablement et se termine

³⁰ Si en Allemagne on retrouve les premiers travaux sur le baroque dès la fin du XIX^e siècle, ceux sur le maniérisme ne commencent qu'au XX^e siècle, au cours des années vingt. Voir à ce propos, Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, p. 214-215. En France, ces questions sont introduites plus tardivement, et comme l'affirme Richard Sayce en 1968 : « le nouveau maniérisme n'est à beaucoup d'égards [...] que le vieux baroque rebaptisé ». Richard Sayce, « Maniérisme et périodisation : quelques réflexions générales », dans *Colloque international d'études humanistes, Renaissance, maniérisme, baroque : actes du XI^e Stage international* (Tours, 1968), Paris, J. Vrin, 1972, p. 46.

³¹ Voir notamment à ce propos Gisèle Venet, « Shakespeare, maniériste et baroque ? », *XVII-XVIII : Bulletin de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, vol. 55, no 55, 2002, p. 7-25 ; John Pemble, *Shakespeare Goes to Paris : How the Bard Conquered France*, Londres ; New York, Hambledon and London, 2005.

précisément, nous ferons preuve d'une plus grande souplesse, sans cautionner toutefois l'idée d'un baroque transhistorique. Par exemple, nous pourrions nous attarder sur certains éléments baroques présents encore chez Pascal, sans pour autant faire de celui-ci un écrivain baroque. Nous mentionnerons la place que lui assigne par rapport à cette catégorie la critique du début du XX^e siècle, de même que les nuances que l'on peut percevoir aujourd'hui, soit les aspects qui peuvent s'inscrire dans une vision du monde que partageaient les auteurs baroques.

Si des éléments baroques se retrouvent dans les pratiques surréalistes dès les débuts du mouvement et jusqu'à sa fin, nos recherches voient en quelque sorte s'esquisser deux périodes. Plus précisément, c'est en 1933 que la notion de baroque franchit le pas de cet univers, par le biais de la « Remarque sur le baroque³² » de Max Raphaël³³, parue dans *Minotaure*, revue à laquelle participaient de nombreux surréalistes. À cette date précise, nous avons la preuve que le groupe surréaliste ne pouvait plus ignorer les débats ayant trait au baroque. Après la première moitié des années trente, les références explicites aux artistes et auteurs qualifiés de baroques se multiplient chez les surréalistes, de même que, peu à peu, l'utilisation de la notion elle-même. En ce sens, il n'est pas étonnant que les quelques études qui évoquent des affinités entre baroque et surréalisme se limitent plutôt aux œuvres surréalistes publiées après les années quarante. À partir de ce moment, les surréalistes ont eux-mêmes exprimé ouvertement leur goût pour les écrivains et artistes regroupés sous ce nom³⁴.

En ce qui a trait à la période précédant 1933, aucune étude ne s'est véritablement penchée sur la réception du baroque en France. Dans l'ensemble, on avance simplement que

³² Max Raphaël, « Remarque sur le baroque », *Minotaure*, n° 1, 1933, p. 48-52.

³³ Max Raphaël (1899-1952), historien de l'art marxiste, fut d'ailleurs l'étudiant de Wölfflin, qui refusa toutefois en 1913 sa thèse de doctorat, intitulée *Von Monet zu Picasso* [De Monet à Picasso], mais qu'il publia en tant que livre en 1919. Max Raphaël, *Von Monet zu Picasso : Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei* [De Monet à Picasso : contours d'une esthétique et développement de la peinture moderne], Munich, Delphin-Verlag, 1919.

³⁴ Rappelons, entre autres, à ce propos Desnos qui fait référence à Góngora, ou encore Mandiargues qui s'intéresse notamment au jardin de Bomarzo. Voir Robert Desnos, « État de veille », *Œuvres*, éd. de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 998 ; André Pieyre de Mandiargues, « Les Monstres de Bomarzo », *Le Belvédère*, Paris, Grasset, 1990 [1958], p. 167-219.

la notion continuait à y être refusée³⁵. De même, nous n'avons pas trouvé de travaux qui traitent de la présence d'aspects baroques dans les ouvrages surréalistes publiés avant cette date. Nous pensons toutefois que si les surréalistes mentionnent de plus en plus d'auteurs et d'artistes baroques qu'ils estiment à partir de 1933, c'est parce que dès les débuts du mouvement il existait des affinités qui se trouveront par la suite simplement précisées. De ce point de vue, nous nous attacherons justement à montrer la présence d'éléments baroques dans la phase de construction du surréalisme, soit avant 1933, date à laquelle la notion se trouve explicitée dans l'article précédemment cité de Max Raphaël. À partir des années trente, de plus en plus de travaux sont consacrés en France à cette question, ce dont témoigne outre la « Remarque sur le baroque » de Raphaël, la décade de Pontigny dédiée en 1931 au baroque³⁶. Cet engouement français pour le baroque prendra son véritable essor après la Seconde Guerre mondiale grâce, notamment, aux célèbres travaux de Jean Rousset qui contribueront à y faire accepter la notion de baroque en France, à faire accepter l'existence d'un baroque français.

L'état des lieux que nous avons dressé de la recherche nous démontre que peu d'études des rapprochements entre baroque et surréalisme ont été faits. En ce qui concerne la période qui s'étend de 1924 à 1933, nous ne pouvons faire autrement que de constater leur entière absence. Nos travaux visent évidemment à combler cette lacune, mais le choix de cette première période s'explique également par notre volonté de démontrer que des éléments baroques se retrouvent au cœur même du surréalisme, et ce, dès le début ; ce sont en quelque sorte des éléments fondateurs qui lui sont inhérents. De ce fait, il devenait essentiel pour nous, afin de distinguer l'influence de la notion de celle des artistes et auteurs nommés baroques, de revenir sur les premiers travaux de la fin du XIX^e siècle, pour comprendre

³⁵ Précisons qu'en 1946, René Wellek soutenait toujours cette idée dans son étude consacrée au sort du baroque dans le domaine de la recherche littéraire : « *France is, I think, the one major country which has almost completely refused to adopt the term.* » René Wellek, « The Concept of Baroque in Literary Scholarship », *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, n° 2, décembre 1946, p. 82.

³⁶ Cette décade organisée par Paul Desjardins du 6 au 16 août 1931 est intitulée « Sur "le baroque" et sur l'irréductible diversité du goût, suivant les peuples et suivant les époques ». Voir à ce propos l'ouvrage d'Eugenio d'Ors qui consacre un chapitre à cet événement. Eugenio d'Ors, « La Querelle du baroque à Pontigny », *Du Baroque*, op. cit., p. 69-154.

comment cette notion était perçue au moment où le surréalisme en était encore à ses débuts, soit jusqu'en 1933.

S'il était possible d'étudier les aspects baroques du surréalisme à travers l'ensemble des œuvres publiées par les surréalistes jusqu'au début des années trente, il nous a du moins semblé plus raisonnable de sélectionner certains ouvrages dont nous voulions approfondir l'analyse. Aussi notre corpus n'a-t-il aucunement la prétention de l'exhaustivité, l'essentiel étant plutôt, de notre point de vue, qu'il soit suffisamment représentatif de l'époque précise du surréalisme qui nous occupe. De plus, il était également fondamental qu'il nous permette d'y déceler plusieurs éléments baroques importants : des éléments que la critique avait déjà identifiés comme appartenant à cette catégorie ou encore des éléments qui se retrouvent dans les œuvres de la période ainsi nommée. Nos choix ont d'abord été effectués selon deux critères de base. Nous avons privilégié les textes ayant fait mention du « baroque », que ce soit en tant que simple mot ou en tant que notion. De même, nous avons retenu ceux citant des artistes ou auteurs considérés baroques par la critique au moment où les surréalistes écrivaient ou qui pourraient, selon notre perception actuelle nourrie d'études plus récentes, évoquer une vision du monde baroque. Outre ces critères initiaux, nos lectures nous ont permis d'élargir le corpus en ciblant les ouvrages qui présentaient d'une manière plus marquée des aspects proprement baroques et que ne nous pouvions, de ce fait, ignorer. À ceux-ci s'ajoutent bien évidemment les premières œuvres majeures publiées par les membres du groupe.

Ainsi, la place fondamentale accordée à l'automatisme dans les premières années du surréalisme nous a poussée à accorder une grande importance dans notre corpus aux textes automatiques. Nous y retrouvons ceux publiés dans *La Révolution surréaliste*³⁷, de même que les grands ouvrages qui relèvent de cette pratique, soit *Poisson Soluble*, *Deuil pour deuil*, *L'Immaculée Conception* et *Ralentir travaux*. De plus, la première œuvre automatique, *Les Champs magnétiques*, occupe une place de choix dans ce corpus, en raison même de son statut exemplaire. Rappelons à ce propos qu'en dépit du fait qu'elle soit publiée avant la

³⁷ Toutes les références des textes mentionnés ci-dessous dans le corpus se retrouvent dans la bibliographie ; afin d'alléger les notes, nous ne les reprenons pas ici.

naissance officielle du mouvement, elle constitue le premier ouvrage proprement surréaliste³⁸.

Par ailleurs, les textes qui relèvent du théâtre trouvent aussi une place privilégiée dans le corpus que nous avons construit, car ils nous permettent d'aborder le rôle essentiel que celui-ci occupait à l'époque baroque. *Les Mystères de l'amour* de Vitrac, ainsi que les deux pièces du *Libertinage* d'Aragon, « L'Armoire à glace un beau soir » et « Au pied du mur » font partie de notre sélection. Afin de mieux cerner notre objet d'étude, nous avons exclu les pièces publiées en dehors des cadres stricts du mouvement. Nous n'aborderons donc pas celles qui précèdent l'avènement du surréalisme et qui relèvent davantage de la période dada³⁹, ni celles de Vitrac écrites une fois son exclusion du groupe prononcée. Nous avons procédé pareillement en ce qui concerne la pièce *Le Trésor des jésuites*⁴⁰, publiée en 1929 par Breton et Aragon. Si elle s'inscrit dans notre période d'étude, elle nous paraissait moins représentative des éléments baroques présents dans les pièces retenues. Il nous a en effet semblé qu'outre l'amour du cinéma dont elle témoigne, elle demeure principalement liée au contexte pour lequel elle a été initialement conçue, soit un spectacle de fin d'année.

Afin d'avoir une vue générale des débuts du surréalisme, nous accordons une place prioritaire aux ouvrages majeurs publiés dans les premières années du mouvement, mais aussi à ceux moins commentés par la critique car, si on ne peut établir un travail comme le nôtre que sur les œuvres les moins connues, on ne peut le faire en étudiant uniquement les plus renommées. De ce fait, notre corpus inclut évidemment les proses narratives que sont *Nadja* de Breton, *Le Paysan de Paris* d'Aragon, mais aussi *Mon Corps et moi* de Crevel qui témoigne d'affinités frappantes avec la vision baroque du monde. Enfin, deux autres proses narratives du *Libertinage* se retrouvent dans notre corpus, soit « La Demoiselle aux

³⁸ Voir notamment à ce propos Louis Aragon, « L'Homme coupé en deux : un commentaire d'Aragon en marge des "Champs magnétiques" d'André Breton et Philippe Soupault (Gallimard) », *Les Lettres françaises*, n° 1233, 9-15 mai 1968, p. 5.

³⁹ Par exemple, les sketches de Breton et de Soupault *S'il vous plaît* et *Vous m'oubliez*. Voir André Breton et Philippe Soupault, « S'il vous plaît », dans André Breton, *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 1, Paris, Gallimard, 1988, p. 107-134 ; André Breton et Philippe Soupault, « Vous m'oubliez », dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 135-144.

⁴⁰ Louis Aragon et André Breton, « Le Trésor des jésuites », dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 994-1014.

principes » et « Madame à sa tour monte », car elles nous ont paru particulièrement représentatives de la proximité que le surréalisme entretient avec le baroque. Nous aurions pu évidemment accorder une place plus importante à des œuvres que nous nous sommes contentée d'évoquer, telles que *La Défense de l'infini* d'Aragon, *La Liberté ou l'amour !* de Desnos, ou encore *Êtes-vous fous ?* de Crevel. D'une part, il était essentiel de donner une vision d'ensemble du mouvement surréaliste de ses débuts jusqu'en 1933 et, de l'autre, il n'était pas moins impératif d'avoir un corpus maîtrisable qui, de ce fait, nous a obligée à délaissé certains textes. Plutôt que d'élargir le corpus à outrance, nous avons préféré concentrer notre étude sur un nombre plus restreint d'œuvres particulièrement représentatives des éléments baroques présents dans le surréalisme.

Enfin, puisqu'on ne peut étudier le mouvement surréaliste en ignorant le rôle fondamental qu'y joue Breton et que, par ailleurs, les recherches précédemment mentionnées qui touchent à notre sujet l'ont toujours écarté, nous avons pris le parti de le remettre au centre de nos analyses. Ses œuvres se retrouvent donc généralement au cœur de notre corpus. À celles précédemment mentionnées s'ajoutent celles critiques qui se penchent sur la pratique de l'automatisme et qui posent les bases initiales du mouvement soit, dans l'ordre chronologique de publication, « Entrée des médiums », *Manifeste du surréalisme*, *Introduction au discours sur le peu de réalité* et « Le Message automatique ». Outre ces textes réflexifs du chef de file du surréalisme, nous avons intégré au corpus celui essentiel d'Aragon, *Une Vague de rêves*, particulièrement évocateur dans le cadre de notre recherche, en ce qu'il s'ouvre sur une référence à un auteur de l'époque dite baroque, Ben Jonson. Nous y joignons l'« Essai sur le merveilleux dans la littérature occidentale » de Leiris, demeuré à l'état de fragments. Non seulement il cite un auteur réputé baroque, Théophile de Viau, mais en outre, cet écrit se révèle incontournable en ce qu'il nous permet, aux côtés de « La Peinture au défi » d'Aragon, d'éclairer la question importante du merveilleux surréaliste.

Ce corpus initial regroupe donc surtout des textes publiés dans les toutes premières années ou qui s'attachent à l'automatisme, fondamental à la naissance du surréalisme. Ils nous permettent de la sorte de saisir l'invention même de ce mouvement. Il nous a toutefois paru utile d'ajouter un corpus secondaire à celui-ci, afin de pouvoir véritablement donner une vision globale du surréalisme. Ce corpus secondaire comprend les autres grands ouvrages

importants publiés entre 1924 et 1933, mais moins souvent cités, car rejoignant d'une manière plus ponctuelle notre propos qui se base de prime abord sur les éléments identifiés par les premiers théoriciens du baroque. Nous y retrouvons le *Traité du style* d'Aragon, ainsi que les écrits théoriques de Breton du début des années trente, *Second Manifeste du surréalisme* et *Les Vases communicants*. Nous y avons également inclus les recueils de poésie importants, soit *Le Mouvement perpétuel* d'Aragon, *Capitale de la douleur* d'Éluard, *Le Grand jeu* de Péret et *Le Revolver à cheveux blancs* de Breton. Nous avons choisi de ne pas nous concentrer sur les particularités d'un recueil ou d'un auteur, mais plutôt d'y puiser des exemples précis aptes à illustrer notre propos et à donner une vue d'ensemble des diverses productions du mouvement surréaliste. Tout en l'ayant restreint, notre corpus demeure donc assez vaste pour nous permettre de montrer comment le surréalisme se construit en s'appropriant des aspects baroques. Mentionnons enfin la manière dont il sera utilisé : nous n'y étudierons pas chacune des œuvres de manière intégrale, mais nous y isolerons des éléments précis sur lesquels il s'agira d'insister, afin de montrer comment ils peuvent être lus en regard de cette découverte critique du baroque.

Puisque Aragon lui-même affirme que « le baroque est la chose la moins définissable au monde, de même que le propre du baroque c'est d'être quelque chose qui ne ressemble à rien⁴¹ », il nous a paru incontournable de consacrer la première partie de cette thèse à l'historique de la réception du baroque, avant de procéder, dans la seconde partie, à une relecture du surréalisme à la lumière de ces éléments baroques. Nous nous pencherons donc dans un premier temps sur les origines et la naissance de cette notion, afin de déterminer les principales caractéristiques qui y sont associées par la critique entre la fin du XIX^e siècle et 1933. Après avoir montré l'avancement des recherches et plus spécifiquement leur introduction en France, nous verrons, dans le second chapitre, la manière dont les surréalistes eux-mêmes pouvaient concevoir le baroque. Notre travail de reconstitution historique se distingue ici des ouvrages généraux consacrés au baroque. Il adopte le point de vue de la France dans cette découverte critique, dans le but de déceler les aspects qui ont pu trouver un

⁴¹ Louis Aragon et Jean Ristat, « Annexes : Entretien croisé Jean Ristat Louis Aragon », dans Louis Aragon, Jean Ristat et Francis Crémieux, *Avec Aragon, 1970-1982 : entretiens avec Francis Crémieux*, [Paris], Gallimard, 2003, p. 305 ; cité dans Marjolaine Vallin, *Louis Aragon, la théâtralité dans l'œuvre dernière : « Ce théâtre que je fus que je fuis »*, op. cit., p. 188-189. Précisons que cet entretien fut accordé à Jean-Marc Roberts pour *Le Quotidien de Paris* du 13 juin 1974.

écho dans ce pays et plus précisément auprès des surréalistes, jusqu'au début des années trente.

La seconde partie s'attachera à démontrer la présence des éléments identifiés dans la première, au cœur même des œuvres surréalistes. Nous approfondirons en premier lieu l'idée de théâtralité qui revient de manière marquée dans les premiers travaux sur la catégorie du baroque et qui constitue un véritable lieu commun de la notion, pour démontrer qu'elle est inhérente à l'automatisme auquel les surréalistes se livrent passionnément dès les débuts du mouvement. Au-delà de cette proximité entre le surréalisme et la notion de baroque telle que forgée par la critique, s'esquissent aussi des rapprochements, voire des influences, qui semblent provenir directement des œuvres dites baroques. Nous nous attacherons donc également à montrer les aspects communs que la conception surréaliste du théâtre peut partager avec celle de l'époque dite baroque, aspects n'ayant pas été décelés d'emblée par les premiers théoriciens contemporains des surréalistes. Enfin, dans le dernier chapitre, nous étudierons plus particulièrement les éléments que les surréalistes eux-mêmes associent au terme baroque. Nous nous intéresserons ainsi à la quête et à la manifestation du merveilleux chez les surréalistes en regard de la recherche baroque de la *meraviglia*.

En somme, pour étudier l'influence possible de cette découverte critique sur le surréalisme, nous devons d'abord dégager les caractéristiques du baroque tel qu'il était encore perçu à cette période précise et non pas tel qu'on le définit aujourd'hui. Nous délaisserons par conséquent les théoriciens contemporains et la vision actuelle du baroque pour nous intéresser surtout à la critique influente au cours des années vingt et trente, afin de pouvoir effectuer, dans la seconde partie de la thèse, une lecture nouvelle du surréalisme à la lumière de cette (re)découverte moderne du baroque et montrer que les surréalistes ont contribué à infléchir le jugement français envers ces auteurs et artistes. Il ne s'agira pas en ce sens de faire l'histoire complète de cette « reconquête⁴² », pour reprendre la terminologie de Rousset, d'autres l'ont déjà fait avant nous⁴³, mais de rappeler certains éléments essentiels à

⁴² Nous empruntons la terminologie de Jean Rousset, *L'Aventure baroque*, *op. cit.*, p. 50.

⁴³ Voir à ce sujet des ouvrages d'introduction au baroque, par exemple, Laurence Plazenet, *La Littérature baroque*, *op. cit.* ; Henriette Levillain, *Qu'est-ce que le baroque ?*, Paris, Klincksieck, 2003.

l'élaboration de notre travail de rapprochements qui suivra dans la seconde partie. L'exhumation critique de la réception du baroque laissera place ensuite à une étude des affinités entre baroque et surréalisme.

PREMIÈRE PARTIE

HISTORIQUE DE LA RÉCEPTION DU BAROQUE : LE BAROQUE FACE À LA
CRITIQUE

CHAPITRE I

LA NAISSANCE DE LA NOTION DE BAROQUE

Si l'art baroque envahit l'Europe dès la fin du XVI^e siècle, ce nom ne lui sera attribué que près de trois siècles plus tard, les recherches ayant montré que les baroques du XVI^e et du XVII^e siècles n'utilisaient pas la notion, mais uniquement le mot. Toutefois, les auteurs semblaient déjà percevoir les particularités de leurs propres œuvres. L'exubérance des formes marque effectivement une certaine rupture, qu'ils ne pouvaient ignorer. Ainsi, Corneille, dans sa dédicace de 1639 de son *Illusion Comique*, représentée pour la première fois en 1636, qualifie d'emblée son œuvre d'« étrange monstre¹ ». En pleine période baroque, ce qualificatif n'a rien de péjoratif, puisque le dramaturge ne manque pas d'en souligner la nouveauté. Mais en 1660, alors que le « baroque » n'est plus au goût du jour, il revient sur cette pièce et la juge plus sévèrement. Il dégage ainsi dans l'« Examen » de *L'Illusion comique*, une définition de ce qui sera plus tard nommé baroque :

[j]e diray peu de chose de cette dernière. C'est une galanterie *extravagante* qui a tant d'*irregularitez*, qu'elle ne vaut pas la peine de la considérer, bien que la nouveauté de ce *caprice* en aye rendu le succès assez favorable, pour ne me repentir pas d'y avoir perdu quelque temps².

L'auteur, qui suit désormais les règles classiques en 1660, ne renie point sa création antérieure, ce qui ne l'empêche pourtant pas d'en résumer les défauts qui contribuent de la

¹ Pierre Corneille, « A Mademoiselle M. F. D. R. », *L'Illusion comique : comédie publiée d'après la première édition (1639), avec les variantes*, éd. de Robert Garapon, Paris, Librairie Marcel Didier, 1957, p. 3.

² *Id.*, « Examen », *L'Illusion comique : comédie publiée d'après la première édition (1639), avec les variantes, op. cit.*, p. 123. Nous soulignons.

sorte à brosser un portrait par la négative d'une esthétique déjà considérée uniquement dans sa dépendance au classicisme.

L'histoire du baroque se déroule donc en deux temps : cet art qui envahit l'Europe dès la fin du XVI^e siècle, sera longtemps oublié, puis dénigré, avant de connaître un regain d'intérêt au XIX^e siècle. Or, il est important, dans le cadre de notre thèse, d'explorer les raisons de cet intérêt moderne et contemporain du surréalisme envers le baroque. Dans cette perspective, il s'agira, dans cette première partie, de se pencher sur la réception de l'art et de la littérature baroques, de voir comment s'est orchestrée leur (re)découverte au XX^e siècle et de se questionner sur les parallèles possibles entre l'actualité surréaliste de l'époque et cet univers lui semblant *a priori* inconnu ou, du moins, étranger. Plus précisément, ce premier chapitre s'attachera à des considérations d'ordre historique pour examiner la construction de la catégorie du baroque au sein de la critique de l'art et de la littérature de la fin du XIX^e siècle et du début du siècle suivant. Il sera essentiel de montrer comment cette notion est née pour tenter d'expliquer les implications de cette construction *a posteriori* et voir ensuite, dans le second chapitre, l'accueil que les surréalistes lui ont réservé.

En ce sens, nous mettrons l'accent sur le processus de la réception lui-même qui permet de franchir le pas de l'adjectif baroque au substantif et, plus exactement, à la notion. Aussi n'adopterons-nous pas le point de vue généralement favorisé par les critiques et les spécialistes du baroque, mais nous opterons plutôt pour un angle d'approche différent, soit celui du surréalisme. Effectivement, les nombreuses recherches sur le baroque semblent toutes reprendre en préambule l'histoire de la notion, comme un passage obligé³. Globalement, elles fixent aux années cinquante la (re)découverte des œuvres baroques en France et la parution des premiers ouvrages critiques sur cette question qui témoignent de l'adoption de la notion dans ce pays. De ce fait, outre ce qui a trait à l'étymologie, leur rappel remonte rarement avant ces années, et la réception des travaux étrangers en France au tout début du XX^e siècle n'est jamais approfondie. De plus, certaines pistes sont complètement

³ Voir, entre autres, à ce propos, Didier Souiller, « Introduction : questions de méthode », *La Littérature baroque en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 7-18 ; Michèle Clément, « Chapitre II-I : Le Baroque, discussion de la notion : le baroque devant la critique », *Une Poétique de crise : poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 17-31.

occultées ou à peine évoquées, car considérées sans fondement, comme celle de l'étymologie scolastique du mot baroque et ses implications, celle de la vision transhistorique pourtant fort en vogue à la période qui nous occupe, ou encore, les idées de Benedetto Croce en dehors de son jugement sévère à l'égard de ces œuvres. En somme, elles tentent de donner la vision la plus juste possible de l'art et de la littérature baroques, alors que nous optons plutôt ici pour *un historique de la réception* qui soit le plus juste possible, pour permettre de saisir l'état de la question au moment des débuts du surréalisme et les potentielles connaissances de ces débats par les jeunes surréalistes.

Ainsi, nous insisterons sur la contribution paradoxale de Croce à la (re)découverte du baroque, théoricien qui, par son interprétation de Hegel, demeure une référence importante pour les surréalistes en ces premières années. Puisque le surréalisme est officiellement né en France en 1924, nous privilégierons avant tout les idées sur le baroque ayant eu un retentissement dans ce pays jusqu'au début des années trente, soit au moment des premiers développements du mouvement surréaliste. Contrairement à ce dernier, la notion de baroque est née dans le champ de l'histoire de l'art et, pour cette raison, nous nous attacherons bien entendu aux recherches issues de ce domaine, mais nous accorderons une importance particulière aux premiers travaux qui ont tenté d'adapter les critères du baroque à la littérature. Pour résumer, puisque nous voulons étudier les œuvres littéraires des premières années du surréalisme, mouvement né en France, trois critères guideront notre parcours à travers le baroque, soit l'importance des travaux sur ce sujet en sol français, la période à laquelle ils ont été publiés ou traduits et enfin, leurs liens avec la littérature⁴.

En fait, il s'agit pour nous de dégager dans ce chapitre certains lieux communs⁵ que la critique ne cesse de reprendre au sujet du baroque et qui s'introduisent en France jusqu'à la

⁴ C'est la raison pour laquelle nous avons laissé de côté les travaux de certains théoriciens pourtant considérés importants aujourd'hui, par exemple l'ouvrage de Benjamin publié en 1928, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, mais dont la traduction française demeure très tardive. Voir Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*

⁵ Nous suivons, en ce sens, la voie ouverte par Sandrine Berregard, qui s'intéresse plus spécifiquement à la réception de Corneille par les romantiques pour en extraire « un catalogue de lieux communs ». Sandrine Berregard, « Corneille entre classiques et romantiques : contradictions et conciliations dans la critique de la fin du XIX^e siècle », dans Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrett (dir. publ.), *Corneille des Romantiques : actes du colloque international* (Rouen,

première moitié des années trente, alors que le surréalisme en est encore à ses premiers pas. Ce survol s'avère essentiel puisque les diverses recherches sur le baroque en présentent une définition qui ne cesse de varier d'un spécialiste à un autre et d'évoluer au fil du temps.

Nous tenterons ainsi de retracer le chemin parcouru des diverses origines prêtées au mot à la construction de la notion, en passant par la réception des artistes et auteurs de la fin du XVI^e siècle et du début du siècle suivant. Bien sûr, bon nombre d'ouvrages sur le baroque rappellent les origines du mot et ses connotations sémantiques, mais puisque nous tenions à relever certaines pistes étymologiques envisagées encore en France à l'aube du XX^e siècle, mais délaissées depuis, il nous a fallu aller plus loin et recourir également à plusieurs dictionnaires anciens. De cette manière, nous verrons que l'évolution étymologique du terme conduit graduellement à la construction, par les historiens de l'art, d'une catégorie esthétique. Nous nous concentrerons sur les travaux étrangers qui ont exercé une influence sur le territoire français, avant d'aborder le cas particulier de la France elle-même où, après une première (re)découverte faite par les romantiques, les œuvres baroques subissent la déconsidération des historiens de la littérature. Mentionnons également que pour véritablement dresser un portrait du baroque en France à cette époque précise nous avons dû consulter quelques revues françaises s'inscrivant dans notre période d'étude. Nous devons ajouter que le cadre restreint de ce panorama implique nécessairement des choix. Le tri auquel nous nous sommes livrée s'est basé sur l'importance de certains critiques pour les surréalistes ou, de manière plus générale, sur l'ampleur de leurs échos en France pendant ces années qui occupent le centre de nos recherches.

1.1 Du mot baroque : origines et significations

Puisque la notion de baroque n'existait pas aux XVI^e et XVII^e siècles, mais a été forgée de toutes pièces bien après, il est important pour en comprendre l'émergence, de situer d'abord brièvement l'origine du mot lui-même. Ce bref parcours à travers l'histoire du terme nous permettra d'avoir un aperçu des éléments qui contribueront à influencer la réception des œuvres ainsi qualifiées. L'origine du mot baroque remonte au XIII^e siècle et provient du

13-14 décembre 2004), [Mont-Saint-Aignan], Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 246.

portugais « barroco⁶ », langue dans laquelle il désigne une perle irrégulière. Il apparaît pour la première fois en France, en 1531, dans l'*Inventaire de Charles Quint*⁷. Dès le siècle suivant, on en retrouve une première définition, dont le sens confirme cette origine, dans l'*Invantaire des deus langues françoise et latine*, de Philibert Monet, à l'article « Perle » : « perle barroque, an ovale, longuete, & mince par les bouts [...] perle barroque, faite an bedon, plate d'un coté, ronde de l'autre⁸ ». Ainsi, cette acception initiale se limite à un type particulier de perles ayant des caractéristiques propres et bien précises, acception qui sera maintes fois reprise et deviendra réellement un lieu commun.

C'est dans le *Dictionnaire étymologique, ou Origines de la langue françoise* de Gilles Ménage, publié en 1694, qu'apparaît d'abord une association entre le matériau de joaillerie originaire et les dents :

BARROQUES. On appelle ainsi les perles & les dents qui sont d'inégale grandeur. Peutêtre de *varus*, dit pour *varius*. *Varus*, *varucus*, *varocus*, BARROQUE. *Varus* se trouve dans Perse, Sat. 4. *faillit pede regula varo*.

⁶ Attesté sous la forme de « Barroca ». Voir Academiae das Ciências de Lisboa (éd.), *Inquisitiones* [L'Inquisition], t. 1 de *Portugaliae Monumenta Historica* [Les Monuments historiques du Portugal], Lisbonne, Typis academicis, 1888, p. 99. Les origines du mot portugais ne sont pas abordées dans le cadre de ce survol. Il serait dérivé du latin *verruca*, également utilisé dans le domaine des pierres précieuses. Voir à ce sujet Joan Coromines, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* [Dictionnaire critique étymologique de la langue espagnole], t. 1, Berne, Francke, 1954, p. 450 et p. 415.

⁷ Nous pouvons y lire : « 1531- 97 Gros ajorffes dictz barroques enfilez en 7 filletz (Inv. De Charles-Quint, f° 786 à 788) » ; cité dans Victor Gay, *Glossaire archéologique du Moyen-Âge et de la Renaissance*, t. 1, Paris, Librairie de la société bibliographique, 1887, p. 20. Nous soulignons. Pour l'étymologie détaillée du mot français voir l'article « Perle » dans Walter von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch : eine darstellung des galloromanischen sprachschatzes* [Dictionnaire étymologique du français : une représentation du trésor lexical gallo-roman], t. 21, Bâle, Zbinden Druck und Verlag AG, 1965, p. 541-543.

⁸ Philibert Monet, *Invantaire des deus langues françoise et latine : assorti des plus utiles curiositez de l'un et de l'autre idiome*, Lyon, Veuve de Claude Rigaud et Philippe Borde, 1635, p. 650. C'est l'auteur qui souligne. Il est possible de trouver une première définition de ce mot dès 1609, dans une traduction du terme espagnol *berruéco* en français : « Berruéco, Une perle cornue, qui n'est pas ronde, perle barroque, una perla cornuta, perla barracca ». Girolamo Vittori, *Tesoro de las tres lenguas, francesa, italiana, y española. Thrésor des trois langues, françoise, italienne et espagnolle, auquel est contenue l'explication de toutes les trois respectivement l'une par l'autre, divisé en deux parties ; le tout recueilli des plus célèbres auteurs qui jusques ici ont escrit aux trois langues, françoise, espagnolle et italienne*, Genève, Philippe Albert et Alexandre Pernet, 1609.

Covarruvias [sic⁹], au mot *barrueco*, dit que ce mot Espagnol qui signifie *une perle barroque*, a été fait du Latin *verruca*, acause de la ressemblance de ces perles à des verrues¹⁰.

Le premier article présente le mot au pluriel et franchit le pas des perles aux dents par métaphore et, ce faisant, change légèrement le signifié en lui assignant l'idée de variation, de disparité. Quoique possiblement dépréciative, ne serait-ce qu'en raison du préfixe de négation « in » dans le terme « inégale » qui indique, dans ce cas précis, un manque de régularité, de constance, il serait également possible d'y déceler une idée de différence, voire d'originalité. Toutefois, la seconde entrée, au singulier, introduit clairement une coloration péjorative, de par l'étymologie latine qui relie l'objet de parure à la vulgaire et inesthétique verrue.

C'est le sens premier, restreint au domaine de la joaillerie, qui perdure durant le XVII^e siècle, ce dont témoigne le dictionnaire de Furetière, dans lequel cet adjectif désigne un « [t]erme de Jouaillier qui ne se dit que des perles qui ne sont pas parfaitement rondes¹¹ ». Sous une signification similaire se trouve une nouvelle formulation fort intéressante. En effet, il faut souligner la particularité de cette phrase construite sur une double négation, la première restrictive et la seconde totale. Cette définition ne donne aucunement les caractéristiques propres à cette perle de forme plutôt allongée, mais l'oppose à ce qu'elle n'est pas. De ce point de vue, il est possible d'envisager que la perle « parfaitement ronde[...] » représenterait donc un modèle duquel celle baroque s'éloignerait. Ce n'est donc que par opposition à ce qu'elle n'est pas, mais devrait être, que la perle baroque se trouve décrite. Aussi, peut-on constater qu'il y a déjà une connotation négative attachée à l'adjectif,

⁹ Nous corrigeons l'orthographe du nom et donnons ici la référence exacte : Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* [Trésor de la langue castillane ou espagnole], Madrid, Luis Sanchez, 1611, p. 286.

¹⁰ Gilles Ménage, *Dictionnaire étymologique, ou Origines de la langue françoise*, nouv. éd. rev. et augm. de H.-P. Simon de Valhébert, Paris, Chez Jean Anisson, 1694, p. 82. C'est l'auteur qui souligne. Ménage est mort en 1692, ce qui permet de penser que cette définition est antérieure à cette date. Toutefois, dans la première édition de cet ouvrage qui remonte à 1650 il ne fait aucune mention du terme « baroque » ou encore « baroque ». Voir Gilles Ménage, *Les Origines de la langue françoise*, Paris, Chez Augustin Courbé, 1650.

¹¹ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, t. 1, La Haye, Chez Arnout & Reinier Leers, 1690, p. 196.

connotation qui, nous le verrons plus loin, hantera également la notion, ainsi que les œuvres qu'elle servira à définir.

Cette idée d'imperfection suggérée, que l'étymologie latine renforce, se conjugue à la perception que cette perle s'éloigne d'une certaine règle ou d'un archétype qui constituerait une garantie de la valeur esthétique et marchande d'un joyau. Or, ce caractère hors-norme influencera également la réception des œuvres et de la notion en France, le baroque s'écartant, selon le schéma traditionnel, de l'idéal que constitue le classicisme, aspect sur lequel nous nous pencherons plus en détail dans la dernière section de ce chapitre. La première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* atteste du fait que le sens demeure inchangé jusqu'à la fin du XVII^e siècle, tout en renforçant, sous couvert de l'énoncé dogmatique, ce jugement de valeur, puisque baroque « [s]e dit seulement des perles qui sont d'une rondeur fort imparfaite. *Un collier de perles baroques*¹². » Si la forme négative disparaît, ce n'est que pour laisser place cette fois à un point de vue qui paraît irrévocable, par le biais de l'adjectif « imparfaite ». Le principe d'imperfection ouvertement affiché dans ce cas affermit et canonise cette étiquette négative, tandis que l'adverbe qui le précède en exacerbe le sens pour instiller la défectuosité propre à la perle baroque.

Par conséquent, il est possible de constater que la définition de cet objet de joaillerie et, plus précisément, de l'adjectif qui le caractérise et qui nous préoccupe particulièrement dans le cadre de cette étude, s'envenime au cours du XVII^e siècle. De la simple description qui en expose objectivement les caractéristiques au début du siècle, on en arrive, en moins de cent ans, à l'assertion du défaut inhérent à ce type de joyau des mers. On assiste donc à une gradation dans le jugement de valeur ; au fur et à mesure, son sens s'enrichit et s'affermit, dans un constant *crescendo* du caractère négatif et nous pouvons remarquer que la connotation péjorative initiale devient manifestement indissociable du terme. L'adjectif baroque désigne ainsi, tour à tour, la forme inégale, l'irrégularité, le caractère laid et répugnant de la verrue, l'aspect non parfait, voire la forte imperfection. Baroque, dans le champ lexical de la joaillerie, s'oppose donc à une norme, s'éloigne d'un modèle, d'un idéal incarné par la beauté précieuse et la vertu de la perle ronde. Il implique la présence d'un

¹² *Dictionnaire de l'Académie française*, t. 1, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1694, p. 84. C'est l'auteur qui souligne.

défaut, voire d'une difformité. Or, nous pourrions constater que ces divers aspects ne sont pas tout à fait étrangers à la notion de baroque elle-même, telle qu'elle sera forgée à partir de la fin du XIX^e siècle et au début du siècle suivant.

Le mot baroque recèle également une étymologie moins unanimement reconnue aujourd'hui et qui remonte toujours au XIII^e siècle. En effet, « baroco » renvoie à une figure syllogistique créée artificiellement par les scolastiques du Moyen Âge¹³. Cette variante étymologique de nos jours contestée exerçait encore une grande influence au début du XX^e siècle, plus précisément au courant de la période qui nous intéresse, soit celle de la construction de la notion de baroque et de la naissance du mouvement surréaliste¹⁴. Effectivement, cette origine est largement défendue et diffusée dans les années vingt par Benedetto Croce¹⁵, théoricien du baroque sur lequel nous reviendrons ultérieurement. Ce

¹³ À titre simplement informatif, nous renvoyons à la définition attestée encore en 1752 : « Baroco. Terme de Dialectique ou de Logique. Mot technique, qui désigne le quatrième mode de la seconde figure du syllogisme. Un syllogisme en *baroco* a la majeure universelle affirmative, & deux autres propositions particulières négatives, & par la propriété générale de la 2^e figure, son moyen terme est deux fois attribut. [...] BA Toute vertu est accompagnée de discrétion. RO Quelques zéles ne sont pas accompagnés de discrétion. CO Donc quelques zéles ne sont pas vertus ». *Dictionnaire universel françois et latin, contenant la signification et la définition tant des mots de l'une & de l'autre langue*, t. 1, Paris, Compagnie des libraires associés, 1752, p. 1372. C'est l'auteur qui souligne. Pour un aperçu des questions relevant de la logique scolastique voir Dov M. Gabbay et John Woods (dir. publ.), *Mediaeval and Renaissance Logic*, t. 2 de *Handbook of the History of Logic*, Amsterdam, North-Holland, 2008.

¹⁴ En effet, bon nombre d'ouvrages récents d'introduction au baroque ne mentionnent tout simplement pas cette étymologie ou, dans le cas contraire, parlent comme Plazenet de « fausse étymologie ». Laurence Plazenet, *La Littérature baroque*, op. cit., p. 4. Tapié la discrédite entièrement. Voir Victor-Lucien Tapié, *Baroque et Classicisme*, préf. de Marc Fumaroli, Paris, Le Livre de poche, 1980, p. 55-56. Wartburg privilégie l'étymologie portugaise de la perle, mais mentionne celle scolastique comme probable. Voir Walter von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch : Eine darstellung des galloromanischen sprachschatzes*, op. cit., p. 542. Ces débats importent moins dans le cadre de notre propos que le fait que cette origine soit acceptée au courant de la période précise qui nous intéresse.

¹⁵ Voir Benedetto Croce, « Il Concetto del barocco » [Le Concept du baroque], *La Critica : rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce* [La Critique : revue de littérature, d'histoire et de philosophie dirigée par B. Croce], vol. 23, 1925, p. 129-130. Cet article est la version italienne d'une communication faite à Zurich, au Lesezirkel Hottingen, le 2 février 1925 et qui s'intitule « Der Begriff des Barock » [Le Concept du baroque]. Elle est reprise également dans les deux premiers chapitres de *Id.*, *Storia della età barocca in Italia : pensiero, poesia e letteratura, vita morale* [Histoire de l'âge baroque en Italie : la pensée, la poésie et la littérature, la vie morale], Bari, Giuseppe Laterza, 1953 [1929]. Une traduction française se trouve dans *Id.*, « Baroque », *Essais d'esthétique*, trad. de l'italien par Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1991, p. 155-173. Il faut souligner que Karl Borinski privilégiait déjà cette origine en 1914. Voir Karl Borinski, *Mittelalter*,

dernier stipule même que celle-ci serait bien plus vraisemblable que celle de la perle irrégulière dont il a été question précédemment. Dans un compte rendu d'un article sur le baroque de Werner Weisbach, historien de l'art allemand, Croce s'insurge contre l'adoption de cette étymologie : « [c]irca l'etimologia della parola il W. si attiene ancora a quella, escogitata dagli etimologisti e in nessun modo documentata, da *barrueca spagn.*, perla di forma irregolare [...] e mi pare che quella da me sostenuta sia ben altrimenti documentata¹⁶. » Il accuse donc l'insuffisance des preuves de Weisbach qui défend l'origine de la perle, en raison des nombreux indices qu'il a pu lui-même récolter en faveur de la source syllogistique. Ce qu'il importe de retenir dans ce désaccord, c'est l'influence de l'érudit italien qui parvient même à rallier à son point de vue des spécialistes qui ne partagent pas *a priori* ses idées. En effet, son opinion dans ce débat fait autorité, puisque à la suite de ce compte rendu, Weisbach adoptera la position de Croce et affirmera que cette étymologie est tout à fait plausible¹⁷.

Dans cette perspective, la source du mot baroque se trouverait dans « baroco » qui représente en fait un terme construit de toutes pièces, une sorte de moyen mnémotechnique,

Renaissance, Barock [Moyen Âge, Renaissance, Baroque], t. 1 de *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt* [L'Antique dans la poétique et dans la théorie de l'art depuis la fin de l'Antiquité classique jusqu'à Goethe et Wilhelm von Humboldt], Leipzig, Dieterich, 1914, p. 199 et p. 308. D'une manière générale, il semble que cette variante soit davantage défendue par les historiens de la littérature, puisque outre Croce, Panofsky en 1934 accorde même la primauté à cette étymologie. Voir Erwin Panofsky, « What is Baroque ? », *Three Essays on style*, éd. d'Irving Lavin, Cambridge (Massachusetts) ; Londres, MIT Press, 1997, p. 18-19.

¹⁶ Nous traduisons : « [à] propos de l'étymologie du mot, W. adhère encore à celle, conçue par les étymologistes et en aucune manière documentée, du *barrueco* esp., perle de forme irrégulière [...] et il me semble que celle que je soutiens est par ailleurs bien documentée. » Benedetto Croce, « Rivista bibliografica : Werner Weisbach – Barock als Stilphänomen (nella Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte) » [Revue bibliographique : Werner Weisbach – Le baroque en tant que phénomène de style (dans le Magazine trimestriel allemand de la littérature et de l'histoire intellectuelle)], *La Critica : rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce* [La Critique : revue de littérature, d'histoire et de philosophie dirigée par B. Croce], vol. 23, 1925, p. 366. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁷ Voir Werner Weisbach, *Arte barroco en Italia, Francia, Alemania y España* [L'Art baroque en Italie, en France, en Allemagne et en Espagne], Barcelone, Labor, 1934, p. 13 ; cité dans Otto Kurz, « Barocco : storia di una parola » [Le Baroque : histoire d'un mot], *Lettere italiane* [Lettres italiennes], vol. 12, n° 4, octobre-décembre 1960, p. 416. En France pourtant, Louis Gillet conteste déjà en 1930 la piste du vocable scolastique, lui préférant celle de la perle irrégulière. Voir Louis Gillet, « M. Benedetto Croce et l'Italie "baroque" », *Revue des deux mondes*, vol. 59, septembre-octobre 1930, p. 454.

qui permettait de mémoriser une des diverses formes que peut prendre un syllogisme. La première voyelle « A » indique le caractère universel affirmatif de la prémisse majeure, tandis que les deux voyelles « O » signifient que la mineure et la conclusion sont particulières et négatives¹⁸. Dès la Renaissance, avec la montée de l'humanisme, la logique scolastique tombe en disgrâce et se voit teintée de ridicule. Abandonnée, elle ne représente plus qu'un mauvais raisonnement ampoulé. Si certains de ces mots factices, tels que « baroco », « barbara » et « baralipton » persistent, leur emploi se trouve généralisé pour désigner une argumentation confuse.

Montaigne lui-même l'utilise avec moquerie dans ses *Essais*, pour condamner avec verve ce type d'enseignement qui ne fait qu'embourber l'esprit des enfants au lieu de l'épanouir. Selon lui,

[l]a plus expresse marque de la sagesse, c'est une esiouissance constante : son estat est comme des choses au dessus de la lune, tousiours serein. C'est *Baroco* & *Baralipton*, qui rendent leurs [des enfans] supposts ainsi crotez & enfumez ; ce n'est pas elle, ils ne la cognoissent que par ouyr dire¹⁹.

Ce passage est construit sur une opposition entre, d'une part, les vertus de la véritable sagesse et, d'autre part, les vices d'une pensée qui s'embarrasse des règles de la dialectique. Si la première est source d'élévation, la seconde embrouille simplement la raison. Par le biais de « baroco », Montaigne décrie railleusement un certain pédantisme qui n'incarne en aucun cas, à ses yeux, « [l]a plus expresse marque de la sagesse » et qui ne constitue pas non plus un moyen heureux d'y parvenir. Pour lui, il est clair que ce qui rend les prétendus savants ridicules c'est leur penchant à épiloguer vainement. Perçu comme farfelu, ce type de sophisme est dénoncé, tourné en dérision, et ce, non seulement par Montaigne, mais

¹⁸ Voir à ce propos l'exemple qui suit la définition dans la note 13 ci-dessus.

¹⁹ Michel de Montaigne, « Chap. 25 : De L'Institution des enfans, à Madame Diane de Foix, Contesse de Gurson », *Les Essais de Michel seigneur de Montaigne*, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Abel L'Angelier, 1595 [1580], p. 90. C'est l'auteur qui souligne. Cette seconde édition, parue après la mort de l'auteur, explicite l'idée et renforce le jugement présent déjà dès la première édition, par l'ajout d'une phrase et par un changement de vocabulaire. Dans l'édition de 1580, il est possible de lire : « [c]'est *Baroco* & *Baralipton* qui rendent leurs suppostz ainsi marmiteus & enfumés. Ce n'est pas elle, ils ne la co□noissent que par ouir dire ! » *Id.*, « Chap. 26 : De L'Institution des enfans a madame Diane de Foix Contesse de Gurson », *Essais de messire Michel de Montaigne*, Bordeaux, impr. de S. Millanges, 1580, p. 214. Nous soulignons.

également par de nombreux autres auteurs de l'époque, puisque même Pascal y fait allusion dans un opuscule²⁰.

Si Croce est à l'origine de la vulgarisation de cette préhistoire du vocable, il serait néanmoins erroné de lui en attribuer la paternité dans la mesure où, dès 1768, Jean-Jacques Rousseau affirme, dans son *Dictionnaire de Musique*, à l'article « Baroque », qu'« [i]l y a bien de l'apparence que ce terme vient du *Baroco* des Logiciens²¹. » Ainsi, l'illustre philosophe n'ignore pas cette ascendance et semble même lui attribuer un certain degré de véridicité, oubliant même les racines issues du domaine de la joaillerie. Or, il n'est pas anodin de se pencher sur le contexte dans lequel intervient l'acceptation de cette seconde origine. Dès le début du XVIII^e siècle l'adjectif baroque se trouve enrichi d'un sens figuré ; Saint-Simon l'utilise dans ses *Mémoires* pour critiquer la nomination à la place de conseiller d'État de l'Église d'un homme qu'il ne juge pas entièrement digne de cet honneur. Il y affirme qu'« il était bien *baroque* de faire succéder l'abbé Bignon à M. de Tonnerre²² ». Ainsi, sous sa plume, baroque en vient à signifier une entreprise incongrue, puisque l'abbé Bignon, illustre homme de lettres aux mœurs qu'il juge dissolues²³, ne pouvait convenir à ce poste important au sein de l'Église. La connotation péjorative de l'épithète est donc fortement palpable dans ce passage : l'événement relaté est perçu par l'auteur comme inopportun, voire malséant.

²⁰ Pascal exprime la même opinion à ce propos, en utilisant toutefois d'autres termes de la logique scolastique au lieu de « baroco » : « [c]e n'est pas *Barbara* et *Baralipon* qui forment le raisonnement. Il ne faut pas guinder l'esprit ; les manières tendues et pénibles le remplissent d'une sottise présomption par une élévation étrangère et par une enflure vaine et ridicule, au lieu d'une nourriture solide et vigoureuse. » Blaise Pascal, « De L'Art de persuader », *Pensées, fragments et lettres de Blaise Pascal : publiés pour la première fois conformément aux manuscrits originaux en grande partie inédits*, t. 1, éd. de Prosper Faugère, Paris, Andrieux, 1844 [1669], p. 172. C'est l'auteur qui souligne.

²¹ Jean-Jacques Rousseau, « Baroque », *Dictionnaire de Musique*, Paris, Chez la veuve Duchesne, 1768, p. 41. C'est l'auteur qui souligne. Précisons que nous retrouvons la même entrée en 1776 dans *Id.*, « Baroque », dans Jean-Baptiste-René Robinet (dir. publ.), *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 1, Amsterdam, M. M. Rey, 1776, p. 813.

²² Louis de Rouvroy Saint-Simon, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence*, t. 3, préf. de Charles-Augustin de Sainte-Beuve, éd. d'Adolphe Chéruel, Paris, L. Hachette, 1856, p. 75. Nous soulignons. Précisons que l'événement relaté se passe en 1701.

²³ Effectivement, Saint-Simon juge sévèrement l'abbé Bignon en affirmant que « sa vie avait si peu répondu à sa doctrine » et que « ses mœurs [lui] ont ôté toute espérance de l'épiscopat ». *Ibid.*

L'usage de ce sens figuré est d'ailleurs confirmé en 1740 par le *Dictionnaire de l'Académie française* puisqu'en plus de la définition reprise des éditions antérieures, soit celle de la célèbre perle, baroque « se dit aussi au figuré, pour Irrégulier, Bizarre, Inégal. *Un esprit baroque. Une expression baroque. Une figure baroque*²⁴. » De cette façon, l'irrégularité initiale de la perle se développe en excentricité et en étrangeté. Une manière de penser, une façon de communiquer et même un visage peuvent maintenant être baroques. Ce qu'il importe de souligner c'est surtout la polysémie des exemples donnés, puisque le sens du mot « expression » oscille entre mimique et manière de parler, tandis que le signifiant « figure » peut aussi bien représenter un visage qu'un élément d'esthétique. Ce flottement sémantique permet le glissement des termes vers des domaines nouveaux, tels que ceux des arts.

C'est ainsi que le terme se retrouve dans des usages plus précis, par exemple en tant qu'adjectif qualifiant la musique dans le *Dictionnaire de Musique* de Rousseau, dont il a été question précédemment. Ce dernier, ayant donc retenu, comme nous l'avons vu, le premier sens scolastique du mot, l'applique à des compositions musicales jugées trop chargées. Pour lui, « [u]ne Musique *Baroque* est celle dont l'Harmonie est confuse, chargée de Modulations & Dissonances, le Chant dur & peu naturel, l'Intonation difficile, & le Mouvement contraint²⁵. » Cette entrée de dictionnaire enchaîne une suite d'adjectifs aux couleurs fortement dépréciatives qui soulignent, du début à la fin, toutes les imperfections qu'implique le qualificatif baroque. Les seuls éléments que cette musique contient à outrance, soit les modulations et les dissonances, en sont les défauts qui viennent considérablement l'encombrer. Elle est accusée de s'être éloignée de la « nature » et de comporter plutôt un aspect artificiel ; surchargée à l'excès, ses accords musicaux en deviennent parfaitement confus.

²⁴ *Dictionnaire de l'Académie française*, t. 1, 3^e éd, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1740, p. 140. C'est l'auteur qui souligne.

²⁵ Jean-Jacques Rousseau, « Baroque », *Dictionnaire de Musique*, op. cit., p. 41. C'est l'auteur qui souligne. Précisons que cette même définition est reprise dans *Id.*, « Baroque » dans Jean-Baptiste-René Robinet (dir. publ.), *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 1, op. cit., p. 813. C'est l'auteur qui souligne. Notons également que l'on retrouve quatre autres occurrences du mot baroque dans les définitions données par Rousseau pour les termes « Compositeur », « Expression » et « Naturel ». Voir *Id.*, *Dictionnaire de Musique*, op. cit., p. 109, p. 209, p. 211 et p. 318.

Or, ces éléments ne sont pas sans rappeler ceux attribués aux figures syllogistiques dès le XVI^e siècle qui, pour Montaigne, souvenons-nous, rendent l'esprit des enfants « marmiteus²⁶ », « crottez et enfumez²⁷ ». De ce point de vue, il n'est donc pas surprenant que ce nouvel usage coïncide avec l'acception de la variante étymologique scolastique, et ils se rencontrent d'ailleurs tous deux sous la plume de Rousseau ; en vérité, l'ascendance syllogistique qu'il prône bien avant Croce, comme nous l'avons vu, suit directement cette définition. De baroque à baroco, il semblerait que le glissement se soit effectué par simple homonymie. Il n'en demeure pas moins que le déplacement répond parfaitement à la modification du sens qui s'opère au fil du temps et donne l'impression de le justifier. Le jugement minoratif est préservé et devient pratiquement inhérent au terme.

La fin du XVIII^e siècle entérine le glissement vers le domaine artistique initié au temps de Rousseau, puisqu'en 1771, dans le *Dictionnaire de Trévoux*, l'adjectif est employé en peinture : « [e]n peinture, un tableau, une figure d'un goût *baroque*, où les règles des proportions ne sont pas observées, où tout est représenté selon le caprice de l'Artiste²⁸. » Non-respect des règles, artiste se laissant guider par son imagination, nous avons là déjà des éléments qui formeront les critiques à l'égard de l'art qui sera appelé baroque, ainsi que de la littérature qui précède celle classique en France et à laquelle les historiens de la littérature préféreront donner le nom de préclassique.

La première application au domaine de l'architecture remonte, quant à elle, à 1788, avec l'architecte français Antoine Quatremère de Quincy. Néanmoins, si le mot se trouve transformé en substantif, il garde le caractère péjoratif de sa définition :

[l]e *baroque*, en architecture, est une nuance du bizarre, il en est, si on veut, le raffinement, ou, s'il était possible de le dire, l'abus. Ce que la sévérité est à la sagesse du goût, le baroque l'est au bizarre, c'est-à-dire qu'il est le superlatif. L'idée de *baroque* entraîne avec soi celle du ridicule poussé à l'excès.

²⁶ Michel de Montaigne, « Chap. 26 : De L'Institution des enfans a madame Diane de Foix Contesse de Gurson », *Essais de messire Michel de Montaigne*, op. cit., p. 214.

²⁷ *Id.*, « Chap. 25 : De L'Institution des enfans, à Madame Diane de Foix, Contesse de Gurson », *Les Essais de Michel seigneur de Montaigne*, op. cit., p. 90.

²⁸ *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé dictionnaire de Trévoux*, t. 1, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, p. 770. C'est l'auteur qui souligne.

Borromini a donné les plus grands modèles de bizarrerie. Guarini peut passer pour le maître du *baroque*. La chapelle du Saint Suaire à Turin, bâtie par cet architecte, est l'exemple le plus frappant qu'on puisse citer de ce goût²⁹.

Dans cet extrait on ne peut plus éloquent, l'auteur fait du baroque l'emblème outré du bizarre qui ne constitue, pour lui, rien de moins qu'un genre à part entière. Il s'accompagne de l'idée de « ridicule » outre mesure qui rappelle tout à fait la condamnation pesant contre le syllogisme tourné en dérision dès la Renaissance et source des railleries de Montaigne. Extrême pointe du bizarre, il représente une sous-catégorie de la « bizarrerie », mais non la moindre.

En effet, le « bizarre », et plus précisément la « bizarrerie », trouve même sa propre entrée dans cet ouvrage. Quatremère de Quincy explique, dans un long article qui s'étend sur plusieurs pages, qu'elle représente un goût qui délaisse les règles élémentaires pour lui préférer ce qui est inouï et que cette recherche toujours nouvelle de ce qui sort du commun constitue, de son point de vue, un défaut³⁰. Il expose, par ailleurs, ses caractéristiques en opposant l'architecture classique de la Renaissance³¹ à celle du « bizarre ». Il en ressort une série de couples antithétiques qui ne sont pas sans évoquer ceux que Heinrich Wölfflin, pionnier de la recherche sur la notion de baroque en histoire de l'art, développera et sur lesquels nous nous pencherons dans la prochaine section.

Il affirme par exemple qu'« [a]ux lignes droites succédèrent les formes chantournées ; aux contours sévères, les lignes ondoyantes ; aux plans réguliers, les partis mixtilignes & tourmentés ; à la symétrie, le pittoresque ; à l'ordre enfin, la confusion du cahos³². » La notion de bizarrerie semble à ce stade déjà bien instaurée et amplement définie, ce qui

²⁹ Antoine Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, t. 1, Paris, Chez Panckoucke, 1788, p. 210. C'est l'auteur qui souligne.

³⁰ Nous reproduisons ici la formulation de l'auteur qui ne manque pas d'intérêt : « un goût contraire aux principes reçus, une recherche affectée des formes extraordinaires, & dont le seul mérite consiste dans la nouveauté même qui en fait le vice ». *Ibid.*, p. 282.

³¹ Il faut mentionner que cette expression précise n'est pas employée par l'auteur lui-même, mais il cite un certain nombre d'architectes représentatifs de cette période qu'il qualifie de « perfection [...] de l'art », ce qui nous permet de l'extrapoler, que ce soit Bramante (Donato di Angelo di Pascuccio dit Bramante : 1444-1514), Sangallo (probablement Antonio da Sangallo le Vieux : 1455-1534), Palladio (Andrea Palladio : 1508-1580), Vignole (Jacopo Barozzi da Vignola : 1507-1573). Voir *Ibid.*, p. 283.

³² *Ibid.*, p. 284.

explique que Bertrand Gibert, théoricien du baroque littéraire des années quatre-vingt-dix, avance même l'idée qu'elle aurait pu être préférée à celle de baroque³³. Notons en ce sens que Francesco Borromini et Guarino Guarini, cités respectivement par Quatremère de Quincy comme emblèmes de la « bizarrerie » et du baroque, seront effectivement qualifiés de baroques au moment de l'apparition de la notion de ce nom, puisqu'ils répondent à la fois à ses critères esthétiques et historiques.

La préhistoire du terme permet de mieux comprendre la prééminence des préjugés qui persisteront encore au moment de la naissance de la notion de baroque. De la perle au syllogisme, le mot ne cesse de s'enrichir au fil du temps pour trouver même un sens figuré à l'orée du XVIII^e siècle et finalement, faire son entrée dans le domaine de la musique, de la peinture et de l'architecture. Nous pouvons également constater que le champ littéraire se démarque par sa situation particulière dans ce paysage artistique et témoigne, par son absence, d'une réticence à la prise en compte du terme qui annonce déjà les couleurs du débat quant à l'application de la notion aux lettres.

Ce qu'il faut surtout retenir de ce parcours à travers les diverses acceptions du terme c'est que la notion de baroque se construira, d'une part, sur les bases de la perle irrégulière, d'où l'idée de bizarrerie qui y sera longtemps attachée et, d'autre part, sur les ruines du syllogisme qui a pour fondations l'artifice, la fausseté. Cette seconde origine, que les recherches ont majoritairement invalidée depuis, demeure importante pour la création de la notion, puisqu'on en vient à l'adopter uniquement au moment où la notion commence à apparaître ou, plus précisément, lorsque l'usage figuré du mot entre en vigueur. Vivement défendue par Croce, qui étudiera surtout la littérature, le recours à cette étymologie témoigne peut-être de la volonté de trouver ou de créer une origine rhétorique à une notion provenant

³³ Gibert avance l'hypothèse du « hasard » pour expliquer la fortune de la notion de baroque qui s'est faite aux dépens de celle de bizarrerie. Voir à ce propos Bertrand Gibert, *Le Baroque littéraire français*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 14-15. Victor-Lucien Tapié soutient déjà cette idée dans *Baroque et Classicisme*, op. cit., p. 58. Il faut d'ailleurs mentionner qu'à côté de cette notion de bizarrerie qui fait écho à celle de baroque, Quatremère de Quincy développe également une autre nuance, celle du « caprice », qui rappelle, quant à elle, celle de maniérisme. Ces considérations, quoique intéressantes, s'éloignent de la ligne directrice de nos recherches, puisque la notion de maniérisme apparaît en France après celle de baroque. Pour plus de précisions à ce sujet voir Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, op. cit. ; Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, op. cit.

initialement de l'histoire de l'art, origine qui serait, en ce sens, plus aisément compatible avec le domaine des lettres.

Plutôt que de privilégier l'une ou l'autre de ces ascendances et sur une note plus holistique, il faut souligner l'étymologie que lui attribue peu de temps avant les travaux de Wölfflin, Émile Littré, dans son *Dictionnaire de la langue française* : « Espagn. *barrueco*, *berrueco*, perle qui n'est pas parfaitement ronde ; portug. *barroco*, même sens. Ces mots viennent sans doute de *baroco* [...], ancien terme de la scolastique qui a souvent frappé par sa bizarrerie³⁴. » Une observation s'impose à la lecture de cet extrait : la perle irrégulière est elle-même dérivée de la terminologie scolastique, à laquelle on accorde la préséance. La connotation négative issue du XVII^e siècle est préservée par le biais de l'attribut d'imperfection de la perle, mais la combinaison avec le syllogisme ajoute la notion d'étrangeté. En ce sens, la confusion, le pédantisme, l'artificialité inséparables de baroco au siècle précédent laissent place à la « bizarrerie ». Les deux significations retiennent l'idée d'étrange, de surprenant, d'inusité ou encore de bizarre et donnent au terme, dès la fin du XVII^e siècle, une acception péjorative certaine qui ne cesse de se raffermir au cours du temps. Il faudra attendre le XIX^e siècle pour que l'adjectif baroque devienne substantif et soit ainsi transformé en outil de travail par des historiens de l'art pour caractériser le genre architectural de la première moitié du XVII^e siècle.

1.2 De la naissance de la notion de baroque en Europe

Si le baroque a d'abord vécu sur la scène artistique de l'Europe, ce n'est que par la suite que le mot, transformé, devenu positif, a pris d'assaut les débats critiques, donnant une seconde vie à ces créations trop vite oubliées. Il aura fallu près de trois siècles pour que la notion de baroque vienne donner un nom aux œuvres de cette période et, de ce point de vue, plus que d'une simple réception, il est possible de parler d'une véritable (re)découverte. Ce processus de revalorisation s'est tout d'abord attaché à des œuvres étrangères, particulièrement italiennes et espagnoles. Ainsi, deux étapes marquent l'histoire du baroque, celle de l'art lui-même et, par la suite, celle de l'emploi de la notion de baroque qui vient

³⁴ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. 1, Paris, Hachette, 1873 [1863], p. 300.

caractériser à la fois un style et une forme particulière, centrée d'abord sur l'extravagance, ce que d'ailleurs Corneille, cité précédemment en introduction, ne manque pas de souligner.

Un réel renversement de sens semble s'être opéré : l'art se trouve enfin apprécié à sa juste valeur et le mot acquiert une signification nouvelle. Pour mieux comprendre cette évolution, il s'avère essentiel de dresser d'abord une courte synthèse qui, sans avoir la prétention d'être exhaustive, nous permettra de rappeler quelques-uns des jalons importants et déjà bien connus de l'historique de la réception du baroque. Il faut rappeler que la critique a souvent fait ce travail, il s'agit donc pour nous davantage d'en présenter une sorte de synthèse ou d'offrir des précisions en s'attachant à notre période qui est souvent négligée par les études sur le baroque.

Aussi délaierons-nous les théories actuelles sur le baroque pour proposer plutôt un aperçu de la naissance de la notion et de la première phase de son développement, afin de faire ressortir les aspects fondamentaux mis de l'avant par la critique au début du XX^e siècle, soit au moment des premières années du mouvement surréaliste. Ces éléments initiaux de définition du baroque nous permettront d'effectuer une lecture nouvelle du surréalisme dans la seconde partie de cette thèse. En ce sens, nous insisterons davantage dans ce panorama sur les figures dont les travaux auront su trouver des échos en France dans les années vingt et au début des années trente et qui auraient pu influencer la perception du baroque dans ce pays au moment de l'émergence du surréalisme.

C'est tout d'abord en Allemagne, on le sait, que cette question surgit en premier, et ce, dès 1888, avec la célèbre étude de Heinrich Wölfflin, intitulée *Renaissance et baroque*³⁵. Les principales caractéristiques du baroque qu'il y dégage sont le style pittoresque³⁶, l'impression

³⁵ Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock : eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Munich, T. Ackermann, 1888 ; *Id.*, *Renaissance et baroque*, *op. cit.* Un an plus tôt, Gurlitt avait déjà publié son livre sur l'art baroque italien, mais son ouvrage n'a pas été traduit en français. Cornelius Gurlitt, *Geschichte des barockstiles in Italien* [Histoire du style baroque en Italie], Stuttgart, Ebner & Seubert, 1887.

³⁶ Le concept de pittoresque est bien connu en histoire de l'art, nous ne nous y attarderons donc pas. À titre informatif, voici comment le définit Wölfflin : « [c]e style recherche non pas des formes, des figures, des motifs pris en eux-mêmes, mais un effet de masse, non pas un espace délimité, mais un espace infini. » Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, *op. cit.*, p. 54.

du mouvement, « le sens du grandiose³⁷ », combinés aux effets de masse. Les travaux de ce pionnier portent plus spécifiquement sur l'art plastique, mais on retrouve également quelques pages sur la possibilité d'appliquer cette notion à la littérature³⁸, voire à la musique³⁹. Ses réflexions sur les lettres se révèlent nonobstant très peu développées. Il met brièvement en parallèle un court extrait du *Roland Furieux* (1516) de l'Arioste et un autre de la *Jérusalem délivrée* (1580) du Tasse, pour démontrer le changement qui s'opère entre la Renaissance et l'âge baroque. La rapidité de l'analyse de Wölfflin ne lui permet qu'une schématisation de la question du baroque littéraire. L'essentiel est de faire saisir que chez Le Tasse « [n]on seulement l'expression, mais aussi la vision s'élargit, et les images deviennent plus amples⁴⁰ ». Ce que le célèbre historien d'art entend prouver avec ces exemples, c'est surtout le discours emphatique, les images de grandeur et l'ostentation, inhérents au baroque.

Son analyse confronte ce dernier au classicisme de la Renaissance italienne afin de mieux en dégager leur nature propre. De cette manière, l'art baroque n'est pas une simple dégénérescence de l'art classique, comme l'entendait auparavant, en 1855, l'historien suisse et professeur de Wölfflin, Jacob Burckhardt, pour qui « [l]'architecture baroque parle la même langue que la Renaissance : mais c'est un dialecte dégénéré⁴¹. » Nous devons souligner ici que le traducteur de cette édition semble avoir commis un impair quant à cette phrase, puisque le texte allemand emploie le terme « *verwilderten*⁴² » qui signifie plutôt « sauvage ». Or, c'est cette traduction inexacte qui est utilisée à l'époque et elle témoigne sans doute de la vision française du baroque : de sauvage, autrement dit non apprivoisé, libre, primitif, le baroque devient, en France, attaché à l'idée de dégénérescence, soit de déclin, de dégradation,

³⁷ *Ibid.*, p. 12. Nous empruntons cette formulation à Bernard Teyssède, auteur de la préface. Wölfflin emploie plutôt l'expression « grand style », en référence à la « maniera grande » de Vasari. Voir *Ibid.*, p. 58.

³⁸ *Ibid.*, p. 102-103.

³⁹ *Ibid.*, p. 105-106.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 103.

⁴¹ Jacob Burckhardt, *Art moderne*, t. 2 de *Le Cicerone : guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, trad. de l'allemand par Auguste Gérard, Paris, Firmin-Didot, 1892, p. 270-271.

⁴² *Id.*, *Der Cicerone : eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Bâle, Schweighauser, 1855, p. 368. Aujourd'hui, cette phrase de nombreuses fois reprise, se voit citée correctement par les divers spécialistes français du baroque, tels que Tapié : « [l]'architecture baroque parle la même langue que la Renaissance, mais à la manière d'un dialecte sauvage. » Victor-Lucien Tapié, *Baroque et classicisme*, op. cit., p. 59.

de fin de civilisation. Quoi qu'il en soit, la formulation est sans appel⁴³ et il ne fait aucun doute que pour lui, cette architecture ne peut représenter qu'un recul par rapport à l'apogée de la Renaissance : la langue se trouve non seulement rétrogradée au rang de dialecte, mais celui-ci s'éloigne à son tour de la civilisation pour en constituer la décadence.

Si le baroque est bien nommé, ce n'est que par rapport à l'art renaissant, auquel il demeure entièrement assujéti et dont il constitue une dégradation. Ces idées de Burckhardt sont d'ailleurs connues en France au début du XX^e siècle, puisque son ouvrage, *Le Cicerone : guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, est rapidement traduit en français, soit à partir de 1885. De plus, il faut mentionner que Louis Courajod, historien de l'art français, traite déjà du baroque dans son cours donné à l'École du Louvre entre 1887 et 1896 et s'attarde d'ailleurs sur plusieurs passages de cette traduction⁴⁴. Décadence de la Renaissance ou encore précurseur du classicisme français, aspect sur lequel nous reviendrons dans la section suivante, telles seront les étiquettes dont la notion devra se défaire pour acquérir sa liberté. Cette première définition par négation demeure liée à l'étymologie étudiée précédemment, puisqu'elle rappelle celle d'une certaine perle longtemps décrite uniquement par la négative, par contraste à un idéal duquel elle s'éloignait.

Ce seront les travaux de Wölfflin qui contribueront à modifier cette perception et grâce à eux, la notion commencera à acquérir un statut indépendant. En 1915, dans son second ouvrage, intitulé *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*⁴⁵, il dresse des critères précis du baroque, en opposition au classicisme de la Renaissance. Sa vision tranche avec celle de son maître puisqu'elle ne présente plus le baroque comme une dérivation ou une corruption

⁴³ Burckhardt salue néanmoins dans son ouvrage la « liberté dont ils [les artistes du baroque] ont joui et qui leur a permis parfois d'atteindre la grandeur » et le fait que « la physionomie de ce style n'est pas tout à fait aussi dépourvue d'intérêt qu'on le croit d'ordinaire. » Jacob Burckhardt, *Le Cicerone : guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, op. cit., p. 269.

⁴⁴ Notons qu'il y cite, entre autres, dans sa traduction française fautive de l'époque, la phrase sur laquelle nous nous sommes attardée. Voir, à ce propos, Louis Courajod, « Troisième leçon : le baroque », *Origines de l'art moderne*, t. 3 de *Leçons professées à l'école du Louvre (1887-1896)*, éd. d'Henry Lemonnier et André Michel, Paris, Alphonse Picard et fils, 1903, p. 65-70.

⁴⁵ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich, Bruckmann, 1915 ; Id., *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, trad. de l'allemand par Claire et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1966 [1952].

de l'art de la période précédente, mais les aborde tous deux en tant que styles qui préservent chacun leur originalité. Selon lui, l'aspect pictural prime dans l'art baroque, la présentation s'y fait en profondeur, sa forme est ouverte, son unité est composite, mais indivisible et l'obscurité s'y révèle. Ces cinq éléments apparaissent dans le cadre d'un contraste systématique avec l'art dit « classique ».

Ainsi, contrairement à l'art linéaire qui délimite les contours des objets à coups de lignes et de traits précis, l'art pictural fera apparaître les formes par masses. La ligne se voit donc désagrégée dans le baroque, tout comme la présentation par plans successifs est dévalorisée, pour laisser place à une disposition des objets représentés de manière à permettre au regard du spectateur de circuler librement de l'avant vers l'arrière, soit ce qu'on appelle une présentation spatiale ou en profondeur. De plus, la forme ouverte, par le biais de l'asymétrie, tend à proposer l'idée d'un univers qui sort du cadre, donnant ainsi l'impression de ne pas avoir de finitude, tandis que celle fermée, par la recherche de la symétrie, se plie à ses limites. Ces trois critères de l'art baroque convergent vers un quatrième, soit ce que Wölfflin appelle l'« unité indivisible⁴⁶ ». Contrairement à celle multiple qui s'impose dans l'art classique, selon lui, l'œuvre baroque lie les divers éléments entre eux pour suggérer un seul et même mouvement, sans interruption et privilégier la globalité de l'effet. D'une certaine manière, on pourrait dire que la composition baroque présente un tout composite dont les formes s'interpénètrent et ne peuvent être comprises isolément. Enfin, le dernier élément rejoint le premier, puisque l'obscurité ou la clarté relative vient soutenir en quelque sorte le style pictural : la lumière ne sert plus à sculpter les contours des objets, l'obscurité fait fondre les formes précises et renforce l'idée d'unité d'ensemble. Ces couples de caractéristiques dérivent les uns des autres et demeurent, de la sorte, intrinsèquement liés.

Cette vision évoque d'ailleurs, comme nous l'avons mentionné, celle de Quatremère de Quincy qui établissait une schématisation semblable dans laquelle s'opposaient d'un côté, la bizarrerie et de l'autre, l'art qui lui précédait. Notons qu'il proposait également cinq couples de critères qui, s'ils ne sont pas identiques à ceux wölffliniens, présentent néanmoins un certain degré de similarité. À titre d'exemple, les « contours sévères » qui laissent place aux

⁴⁶ *Ibid.*, p. 173.

« lignes ondoyantes⁴⁷ » dans le goût de la bizarrerie évoquent en effet le passage du linéaire au pictural, soit la première caractéristique du baroque selon Wölfflin. En dépit du fait que cette antinomie ne soit pas en réalité aussi nette, le travail de ce dernier se révèle primordial, en ce sens qu'il a permis à l'art baroque d'acquiescer un statut indépendant, pour devenir ainsi une catégorie esthétique à part entière. De la sorte, Michel-Ange, qui est reconnu aujourd'hui en tant qu'artiste de la Renaissance, représente pourtant pour Wölfflin « le père du baroque⁴⁸ » ; à ses côtés se retrouvent de véritables baroques tels que Rubens ou encore Rembrandt. Une constatation s'impose d'emblée à la lecture : les exemples cités par l'historien de l'art pour illustrer ses propos ne proviennent jamais du corpus français.

De ce point de vue, nous pouvons nous demander quelle peut être alors l'influence de ses travaux pour l'avancée des études sur le baroque en France. Son nom et certaines de ses idées y sont connus dès le début du XX^e siècle et, dans les années cinquante, même Éluard prouve sa connaissance du texte de Wölfflin intitulé *L'Art classique*, en citant dans son *Anthologie des écrits sur l'art* un extrait du célèbre historien de l'art allemand au sujet de la toile de Léonard de Vinci *La Vierge aux rochers*⁴⁹. Pourtant, sa conception de l'art baroque semble d'abord accueillie en sol français avec plus de discrétion, voire de réticences⁵⁰. Ainsi,

⁴⁷ Antoine Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, op. cit., p. 284.

⁴⁸ Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, op. cit., p. 100. Il déclare d'ailleurs que « [c]'est naturellement chez Michel-Ange qu'il faut chercher les débuts de cet art [le baroque], pour autant qu'on puisse faire dépendre d'un seul homme le destin universel de l'art. » *Ibid.*, p. 100. Artiste appartenant à la Renaissance, il est vrai que son influence se reflète dans le maniérisme qui précède le baroque.

⁴⁹ Nous reproduisons ici le passage cité par Éluard : « [l]orsque nous nous trouvons en présence de la *Vierge aux rochers*, nous sentons comme un abîme entre cette œuvre et toutes les Madones du Quattrocento... Léonard s'attache avant tout à animer d'une vie nouvelle et intense l'enveloppe des êtres humains et des choses ; il vise à des effets de lumière pittoresques, s'efforçant de donner un relief plastique à ses figures, en les détachant en clair sur un fond sombre ; enfin il emploie les ressources de son imagination à gagner sur l'espace de nouvelles profondeurs par un usage à la fois judicieux et très original de la perspective. » Heinrich Wölfflin, *L'Art classique : initiation au génie de la Renaissance italienne*, trad. de l'allemand par Conrad de Mandach, Paris, Renouard, H. Laurens, 1911, p. 26 ; cité dans Paul Éluard, « Vinci, frère italien de Faust », *La Passion de peindre*, t. 3 d'*Anthologie des écrits sur l'art*, Paris, Cercle d'art, 1954, p. 57.

⁵⁰ Son ouvrage sur l'art classique pourtant publié plus de dix ans après *Renaissance und Barock* est en effet traduit en français dès le début du XX^e siècle, ce qui nous renseigne sur les préférences françaises qui empêchent l'acceptation de la notion de baroque. Voir Heinrich Wölfflin, *L'Art classique : initiation au génie de la Renaissance italienne*, op. cit. Mentionnons également le compte rendu d'un ouvrage en allemand consacré à Wölfflin, dans une revue de langue française, mais

le court compte rendu d'un ouvrage devient prétexte au blâme de la notion de baroque qu'il a développée. Claude Roger-Marx y affirme qu'« Adolphe Basler n'a pas hésité à montrer tout ce qu'avait d'un peu puéril cette notion de baroque, si à la mode depuis que l'esthétique de Wölfrin [sic] l'introduisit en France par l'entremise de critiques à court de théories⁵¹. » Outre l'impair quant à l'orthographe incorrecte du nom, il paraît évident que les travaux wölffliniens ne sont pas jugés réellement dignes d'intérêt et ne méritent pas, du point de vue de Roger-Marx, la postérité qu'ils semblent en voie d'acquérir en sol français.

Les années trente marquent toutefois l'avancée du renom de Wölfflin et du baroque en France. Mentionnons, en ce sens, l'important article qui lui est consacré en 1932 dans la *Gazette des beaux-arts*, dans lequel ses couples antithétiques sont explicités, mais avec une nuance intéressante : le style pictural, caractéristique du baroque, selon Wölfflin, est relié cette fois au romantisme⁵². Cette interprétation témoigne du fait que l'accent est mis sur le caractère transhistorique de ce critère, car le romantisme représente pour Myron Malkiel-Jirmounsky une tendance qui se manifeste à diverses époques et s'oppose au classicisme. Cette vision est certes redevable à Wölfflin, mais témoigne également de la percée des idées d'Eugenio d'Ors en France sur lesquelles nous reviendrons.

Cet ouvrage essentiel de Wölfflin, soit *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, sera traduit en français à partir des années quarante par Marcel Raymond⁵³, celui-là même qui introduira d'ailleurs le baroque dans l'étude de la littérature française. D'une manière

germanophile, où il y est qualifié de « célèbre historien de l'art » et où, même si ses idées sont rappelées, le terme « baroque » est à peine cité. Voir Robert Pitrou, Compte rendu de *Heinrich Wölfflin*, de Franz Landsberger (Berlin, Elena Gottschalk Verlag, 1924), *Revue germanique*, n° 2, juin 1925, p. 504-505.

⁵¹ Claude Roger-Marx, Compte rendu de *Le Dessin et la gravure modernes en France*, d'Adolphe Basler et Charles Kunstler (Paris, Crès, 1930), *La Quinzaine critique des livres et des revues*, n° 25, 10 janvier 1930, p. 127.

⁵² Myron Malkiel-Jirmounsky, « Un Grand théoricien d'art : Heinrich Wölfflin », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 8, juillet-décembre 1932, p. 233-244. Mentionnons également qu'une thèse de doctorat lui est consacrée en France en ces années. Voir Hanna Levy, *Henri Wölfflin : sa théorie, ses prédécesseurs : thèse pour le doctorat d'université présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*, Rottweil, Rothschild, 1936.

⁵³ Des extraits traduits paraissent dès 1944. Voir Heinrich Wölfflin, « Classique et baroque », trad. de l'allemand par Claire et Marcel Raymond, *Lettres*, n° 3, 15 juillet 1944, p. 11-25. Rappelons que l'ouvrage entièrement traduit sera publié en 1952.

générale, puisque l'historien de l'art allemand représente un des pionniers de la (re)découverte, de l'étude et de la revalorisation du baroque, ses travaux demeurent incontournables et sont à la base de nombreuses autres initiatives de dépoussiérer cette période délaissée⁵⁴. En effet, nous verrons que les travaux de Jean Rousset, dans les années cinquante, tout comme ceux de son maître, Raymond, adapteront les critères de Wölfflin à la littérature et s'intéresseront plus particulièrement au domaine français. À la suite des premiers travaux wölffliniens, nous retrouvons de nombreux ouvrages en Allemagne qui traitent de la question⁵⁵. Le débat opposant classicisme et baroque, régularité et irrégularité, génie et maladresse s'étend aussi à l'Europe entière, d'abord en Autriche, puis en Bohême, en Italie et en Espagne⁵⁶.

Le Viennois Oskar Walzel fut parmi les premiers, en 1916, à appliquer la terminologie de Wölfflin au texte littéraire dans son article intitulé « L'Architecture du drame shakespearien⁵⁷ », afin de mettre au jour la dynamique entre le style et la composition. Il reprend sa troisième catégorie couplée, soit la forme fermée et la forme ouverte, pour expliquer et contourner les critiques communément érigées à l'endroit de l'œuvre de Shakespeare. De cette façon, l'absence de symétrie des péripéties, la mise à l'écart par

⁵⁴ À ce propos, mentionnons que même André Masson, peintre surréaliste, cite ses travaux et ceux de Burckhardt dans un article de 1964. Voir André Masson, « Le Peintre et la culture », *Le Rebelle du surréalisme : écrits*, nouv. éd. rév. de Françoise Levailant, Paris, Hermann, 1994, p. 147-152.

⁵⁵ Mentionnons, entre autres, Cornelius Gurlitt, *Geschichte des barockstiles und des rococo in Deutschland* [Histoire du style baroque et rococo en Allemagne], Stuttgart, Ebner & Seubert, 1889 ; Karl Borinski, *Mittelalter, Renaissance, Barock* [Moyen-âge, Renaissance, Baroque], *op. cit.* Pour plus de précisions à ce sujet, voir le travail de bibliographie chronologique de René Wellek, « The Concept of Baroque in Literary Scholarship », *op. cit.*

⁵⁶ Voir, par exemple, pour l'Autriche : Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Vienne, A. Schroll, 1908 ; *Id.*, *L'Origine de l'art baroque à Rome*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Klincksieck, 2005 ; pour la Bohême : Arne Novák, *Praha barokní*, Prague, Mánes, 1915 ; *Id.*, *Prague baroque*, 4^e éd., trad. du tchèque par Josefa Hrdinová, Prague, F. Borový, 1947 [1920] ; pour l'Italie : Giulio Magni, *Il Barocco a Roma nell'architettura e nella scultura decorativa* [Le Baroque à Rome dans l'architecture et la sculpture décorative], 3 t., Turin, C. Crudo, 1911-1913 ; pour l'Espagne mentionnons, entre autres, la réédition de Dámaso Alonso des *Solitudes* de Góngora. Voir Luis de Góngora y Argote, *Soledades de Góngora* [Solitudes de Góngora], éd. de Dámaso Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

⁵⁷ Oskar Walzel, « Shakespeares dramatische Baukunst », *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* [Annuaire de la société allemande de Shakespeare], n° 52, 1916, p. 3-35 ; *Id.*, « L'Architecture du drame shakespearien », trad. de l'allemand par Axel Nesme, *Littérature*, n° 105, mars 1997, p. 83-10.

moments des principaux protagonistes et le manque de rigueur ou de constance quant au choix du genre dans lequel doit s'inscrire une pièce, sont étudiés en fonction de cette caractéristique baroque. L'articulation de l'intrigue par rapport aux limites de l'œuvre est mise en parallèle avec l'agencement d'un tableau vis-à-vis de son cadre et contribue à suggérer, de la même manière, une sensation de mouvement et d'irrégularité. Cette tentative initiale présente l'intérêt de développer la possibilité, suggérée par Wölfflin lui-même, d'importer ses critères au domaine des lettres. Toutefois, cet article ne connut qu'une traduction française fort tardive ; la méthode employée est néanmoins intéressante, quoique peu approfondie, puisqu'elle opère un transfert des arts aux lettres, transfert qui sera poursuivi par Raymond et Rousset. Elle démontre que l'ascendant de Wölfflin s'exerça très rapidement sur la critique littéraire⁵⁸.

À partir des années vingt, le baroque, en tant que notion littéraire, semble se trouver en plein cœur des débats de la critique en Europe ; il est possible de qualifier cet engouement de véritable vague européenne du baroque littéraire. Toutefois, sa (re)découverte ne se fit pas sans heurts, puisque encore en 1929, en Italie, Benedetto Croce semblait toujours associer l'idée de bizarre et surtout celle de monstruosité à cette notion. Selon lui,

[I]l baroque, comme toutes les espèces de laid artistique, se fonde sur un besoin pratique, quel qu'il soit et de quelque manière qu'il soit formé, mais qui [...] se présente simplement comme la recherche et la jouissance de ce qui plaît contre tout, et d'abord contre l'art lui-même⁵⁹.

Le baroque, qualifié tout d'abord de « laid artistique », subit, dans la même phrase, un renversement qui permet de le rejeter à titre de plaisir contre nature, de le rejeter en dehors de toute recherche d'un idéal esthétique et de l'opposer ainsi avec plus de force à « l'art lui-même ». Pour s'assurer de ne pas laisser place à l'équivoque, il approfondit sa pensée et la

⁵⁸ Voir par exemple à ce sujet Theophil Spoerri, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso : Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung* [Renaissance et baroque dans l'Arioste et Le Tasse : tentative d'application de la visualisation de Wölfflin], Berne, Paul Haupt, 1922 ; Arthur Kutscher, *Das salzburger Barocktheater* [Le théâtre baroque de Salzbourg], Vienne, Rikola Verlag, 1924. Pour plus de précisions à ce propos, voir René Wellek, « The Concept of Baroque in Literary Scholarship », *op. cit.*

⁵⁹ Benedetto Croce, « Baroque », *op. cit.*, p. 158. Pour des précisions sur cet article, voir la note 15 ci-dessus.

résume quelques pages plus loin dans cette formule implacable et désormais célèbre : « ce qui est vraiment de l'art n'est jamais baroque et [...] ce qui est baroque n'est pas de l'art⁶⁰ ».

Il entreprend ainsi de différencier le baroque des autres formes de laid et opère cette distinction par le biais de la recherche de l'effet de surprise qui lui est intrinsèque. Et Croce de reprendre la célèbre formule de Marino selon laquelle « [è] *del Poeta il fin la meraviglia :/Parlo de l'eccellente, non del goffo,/Chi non sà far stupir vada alla striglia* ⁶¹ » pour conclure que le baroque est une « course à la stupéfaction⁶² ». Ce dernier traite effectivement de cette poétique de la « meraviglia », soit de la « merveille », dont l'essence réside dans le fait de véritablement « stupéfier » le lecteur, de le surprendre entièrement. Les écrivains baroques aspirent en ce sens à étonner, à créer la surprise par la recherche de la nouveauté et de l'inattendu. Croce explique que les « combinaisons ingénieuses⁶³ », de même que l'emploi à outrance de certaines figures de style complexifiées au plus haut point, telles que la métaphore et l'antithèse, sont mises au service de ce but intrinsèque à l'art baroque et viennent en inonder la forme. Or, nous verrons que cet impératif du *far stupir*, propre au baroque, peut également guider l'étude du surréalisme, puisqu'une esthétique de la surprise, de l'émerveillement demeure le fondement de la quête surréaliste.

Enfin, le critique italien ancre également cette notion dans le temps et s'insurge même contre toute utilisation déshistoricisée. Pour lui, le baroque s'étend des dernières décennies du XVI^e à la fin du siècle suivant. Malgré son jugement sévère à leur égard, Croce a tout de

⁶⁰ *Ibid.*, p. 170.

⁶¹ Giambattista Marino, « Fischiate XXXIII », *La Murtoleide, fischiate del cavalier Marino, con la Marineide risate del Murtola. Aggiuntovi le Strigliate a Tomaso Stigliani, e l'Innamoramento di Pupolo, e la Pupola. Et altre curiosità piacevoli* [La Murtoleide, satire du cavalier Marin, avec la Marineide tournée en dérision de Murtola. Suivi du Strigliate de Tomaso Stigliani, et de l'Amour de Pupolo et Pupola. Et autres curiosités agréables], Norimbergh, Joseph Stamphier, 1643 [1626], p. 35. Nous reprenons la traduction de Line Cottagnies, en précisant toutefois qu'au terme « goffo » qu'elle traduit par « ennuyeux », il nous semble que le mot « maladroit » serait plus approprié : « [l]e but du poète est le merveilleux :/je parle de l'excellent, non de l'ennuyeux,/que celui qui ne sait stupéfier soit garçon d'écurie. » Line Cottagnies, *L'Éclipse du regard : la poésie anglaise du baroque au classicisme (1625-1660)*, Genève, Droz, 1997, p. 95. Pour la version exacte de Croce qui le paraphrase voir Benedetto Croce, « Baroque », *op. cit.*, p. 159. Au sujet de l'esthétique de la meraviglia, voir le cinquième chapitre.

⁶² *Ibid.*, p. 162.

⁶³ *Ibid.*, p. 173.

même contribué à la remise au jour de ces oubliés, en faisant connaître des textes rares et allant même jusqu'à publier une anthologie de poètes qu'il dénigrait pourtant, ces *Lirici Marinisti*⁶⁴. Avec lui, la notion de baroque, issue de l'histoire de l'art, plonge entièrement dans la discipline littéraire et, fait intéressant, plusieurs de ses exemples proviennent du domaine français, mais cela uniquement dans le but avoué de protester contre l'existence d'un baroque en France⁶⁵. Ce point de vue sera d'ailleurs longtemps de rigueur chez les historiens de la littérature française, ce sur quoi nous reviendrons ultérieurement. Si la traduction en français de son ouvrage sur le baroque demeure partielle et tardive⁶⁶, Croce est loin d'être inconnu dans ce pays au début du XX^e siècle et ses idées ont même une grande influence sur les jeunes surréalistes.

En effet, son étude intitulée *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel*⁶⁷ est traduite en français dès 1910 et Breton confirme sa connaissance de cet essai dans une interview accordée à Aimé Patri en 1948⁶⁸. De plus, cette interprétation de la pensée hégélienne marquera le mouvement surréaliste dès les années vingt⁶⁹ et nous pouvons d'ailleurs trouver un rappel du titre de ce livre de Croce dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon : « [a]insi j'éprouve la force de mes pensées, ainsi je me demande *ce qui est mort en moi, ce qui est encore efficace*⁷⁰ ». À défaut d'une influence directe de l'ouvrage sur le baroque du

⁶⁴ *Id.*, *Lirici Marinisti* [Marinistes lyriques], Bari, Giuseppe Laterza, 1968 [1910].

⁶⁵ Il cite notamment Guillaume Du Bartas (1544-1590), Savinien de Cyrano de Bergerac (1619-1655) et Pierre Corneille. Voir Benedetto Croce, « Baroque », *op. cit.*, p. 164-165.

⁶⁶ Voir ci-dessus la note 15.

⁶⁷ Benedetto Croce, *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel : étude critique suivie d'un essai de bibliographie hégélienne*, trad. de l'italien par Henri Buriot-Darsiles, Paris, V. Giard et E. Brière, 1910.

⁶⁸ André Breton, « Interview d'Aimé Patri », *Entretiens (1913-1952)*, nouv. éd. rev. et corr., Paris, Gallimard, 1969 [1952], p. 260. Notons que dès 1930, Georges Limbour confirme dans « Un Cadavre », pamphlet collectif rédigé par d'anciens compagnons contre Breton, l'importance cruciale de Croce : « Hegel était dur à lire, mais enfin Croce n'en avait-il pas fait une excellente étude ? On puisa des arguments dans Hegel-Croce. » Georges Limbour, « Un Cadavre : lettre », dans José Pierre (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1, Paris, Le Terrain vague, 1980, p. 140.

⁶⁹ Voir à ce propos Bernard-Paul Robert, « Chapitre 3 : Hegel », *Le Surréalisme désocculté : Manifeste du surréalisme, 1924*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1975, p. 37-45.

⁷⁰ Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *Œuvres poétiques complètes*, préf. de Jean Ristat, éd. sous la dir. d'Olivier Barbarant, t. 1, Paris, Gallimard, 2007, p. 255. Nous soulignons ; cité dans Emmanuel Rubio, « Hegel, l'amour et *Le Paysan de Paris* », dans Édouard Béguin et Suzanne Ravis (dir. publ.), *L'Atelier d'un écrivain. Le XIX^e siècle*

critique italien, nous pouvons soutenir que ses idées pénètrent en France dès 1930 par le biais d'un article écrit par Louis Gillet, historien de l'art et de la littérature, dans la *Revue des deux mondes*⁷¹. Il y soutient les positions négatives de Croce et précise même que le travail de ce dernier ne constitue en aucun cas une tentative de « réhabilitation » de la littérature baroque, puisque cette période demeure un « temps de dépression artistique⁷² ». Pour lui, comme le suggère d'ailleurs Croce dans la lignée de Burckhardt, les artistes de cette époque sont persuadés de constituer une avancée et non une dégénérescence ; pour cette raison, ils tournent le dos aux règles, aspirant à la nouveauté. Leur second crédo se trouve dans ce que Gillet nomme lui-même « la théorie de l'art pour l'art » selon laquelle, ajoute-t-il, l'art devient simple objet de réjouissance et son but unique est la séduction. Si ce n'est de quelques corrections mineures que celui-ci apporte au travail de Croce⁷³, un grand degré d'adéquation se remarque entre les deux discours, une idée commune du baroque se dégage et s'inscrit en terre française : « le goût baroque se définit par la surcharge, le caprice, l'arbitraire, le mélange et l'accumulation des effets, par l'introduction d'un élément sensationnel, par la recherche de la surprise et du coup de théâtre⁷⁴ ». Le propos de Gillet demeure très près de l'œuvre crocéenne et développe véritablement la même vision, basée sur l'excès et l'impératif du *far stupir* du fameux cavalier Marin.

Le critique d'art espagnol et membre de la Real Academia Española⁷⁵, Eugenio d'Ors, se penchera également sur la question, pour y introduire une vision légèrement différente qu'il

d'Aragon : actes du colloque ERITA (Lyon, 13-15 décembre 2001), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003, p. 56.

⁷¹ Louis Gillet, « M. Benedetto Croce et l'Italie "baroque" », *Revue des deux mondes*, vol. 59, 15 septembre 1930, p. 453-464.

⁷² *Ibid.*, p. 458. Nous reproduisons ici la formulation exacte de Croce qui prouve la similarité des propos : « une époque de dépression spirituelle et d'aridité créatrice ». Benedetto Croce, « Apostille », *Essais d'esthétique*, *op. cit.*, p. 179.

⁷³ En somme, outre le fait que Gillet privilégie l'étymologie de la perle irrégulière plutôt que celle scolastique défendue par Croce, l'essentiel des critiques se concentre sur des questions de datation : Gillet fait débiter l'âge baroque dès le XVI^e siècle, avec Michel-Ange, qui en serait le père, et y intègre Le Tasse, ainsi que le prônait d'ailleurs Wölfflin. Il considère Le Tasse comme le premier poète de ce genre nouveau qu'il rapproche du romantisme, contrairement à Croce qui percevait en lui le dernier poète de la Renaissance. Mentionnons enfin que ce type précis de rapprochement était désapprouvé par Croce.

⁷⁴ Louis Gillet, « M. Benedetto Croce et l'Italie "baroque" », *op. cit.*, p. 455.

⁷⁵ Il en devient membre en 1927.

présentera en 1931 à une célèbre décade de Pontigny. Cette dernière donnera d'ailleurs naissance à son ouvrage intitulé *Du Baroque*, publié pour la première fois directement dans sa traduction française en 1935 et qui consacre même un chapitre entier à « La Querelle du baroque à Pontigny⁷⁶ ». Cette publication clé d'Eugenio d'Ors recèle les aspects essentiels de sa théorie du baroque qui vient compléter le portrait de cette notion, tel qu'il se présente dans le paysage européen au cours de la période précise qui nous intéresse. Effectivement, si ce livre est publié en 1935, il résume néanmoins la pensée de son auteur au sujet du baroque, pensée qui se développe au fur et à mesure dans bon nombre de ses ouvrages précédents traduits en français⁷⁷ et dont les idées donnent matière aux débats lors de cette décade de Pontigny.

Selon lui, le baroque serait une constante qui revient sous diverses formes et de manière cyclique dans toute culture. Son acception n'est donc plus limitée au domaine artistique, mais se voit élargie pour englober toute manifestation de la société. Il défend la thèse de ce qu'il appelle un *éon* baroque qui se traduit par un goût de liberté succédant au règne de l'ordre et de la raison. L'esprit baroque se distingue par son panthéisme, son dynamisme, de même que par la mise en place de « schémas multipolaires⁷⁸ ». De ce point de vue, celui-ci encense la vie et s'abandonne à la spontanéité et au mouvement, s'opposant à tout intellectualisme et rationalisme, propres à l'*éon* classique. Eugenio d'Ors, avec sa verve habituelle, résume ses

⁷⁶ Eugenio d'Ors, « La Querelle du baroque à Pontigny », *Du Baroque*, *op. cit.*, p. 69-154. Mentionnons que la version espagnole est publiée pour la première fois en 1944. Voir *Id.*, *Lo Barroco*, préf. d'Alfonso E. Pérez Sánchez, Madrid, Tecnos, 1993. Rappelons que cette décade est organisée par Paul Desjardins du 6 au 16 août 1931 et qu'elle s'intitule « Sur "le baroque" et sur l'irréductible diversité du goût, suivant les peuples et suivant les époques ». Édith Heurgon, petite-fille de Paul Desjardins et directrice du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle nous a transmis qu'il n'existe pas d'archives de Pontigny, puisqu'elles ont été emportées par les Allemands pendant la guerre. Pour des précisions sur cette décade particulière voir, outre le compte rendu d'Eugenio d'Ors dans son ouvrage, l'importante thèse de François Chaubet, *Paul Desjardins et les décades de Pontigny*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 139-141. Mentionnons également le compte rendu de Paul Fierens, « À Pontigny : entretiens sur le Baroque », *Les Nouvelles littéraires artistiques et scientifiques*, 29 août 1931, p. 8.

⁷⁷ Voir, entre autres, Eugenio d'Ors, *La Vie de Goya*, trad. de l'espagnol par Marcel Cavayon, Paris, Gallimard, 1912 ; *Id.*, *Trois heures au musée du Prado : itinéraire esthétique*, trad. de l'espagnol par M. et Mme Jean Sarrailh, Paris, Delagrave, 1939 [1927] ; *Id.*, *L'Art de Goya : Goya, peintre baroque, Goya, peintre européen, Goya, peintre des regards*, trad. de l'espagnol par M. et Mme Jean Sarrailh, Paris, Delagrave, 1928.

⁷⁸ *Id.*, *Du Baroque*, *op. cit.*, p. 123.

mots d'ordre ainsi : « “[v]ive le mouvement et périsse la raison !” [...] “Vive la Vie et que périsse l'Éternité⁷⁹ !” » À l'unité et à l'équilibre qui caractérisent le classicisme, il oppose la multiplicité du baroque qui marque les moments de moindre rigueur et laisse jaillir l'inconscient. C'est pour cette raison qu'il souligne également que l'esprit baroque passe outre les lois du principe de contradiction et aspire simultanément aux forces *a priori* inconciliables. Il résume cette opposition entre les deux constantes dans des formules qui seront maintes fois reprises : aux « formes qui volent⁸⁰ » baroques, qui semblent s'échapper, s'opposent les « formes qui pèsent⁸¹ » classiques, « qui tiennent debout⁸² » selon une autre expression orsienne⁸³, autrement dit, qui témoignent d'une certaine unité et harmonie dans leur composition.

Au détour d'une métaphore, il associe le baroque au chaos, rapprochement qui, loin d'être nouveau, se retrouve chez plusieurs théoriciens et devient même, au début du XX^e siècle, un motif récurrent. Mais à la vision simple qu'offre Charles-Augustin Sainte-Beuve et dont il sera question dans la section suivante, le critique espagnol en propose une plus complexe :

[I]e Chaos monte toujours la garde, dans la cave de la demeure du Cosmos.
Serviteur et maître, si d'un côté il se laisse coloniser, – le travail humain ouvre

⁷⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 10, p. 128 et p. 161. Pour la variante « formes qui s'envolent » voir *Ibid.*, p. 89-90, p. 117 et p. 189.

⁸¹ *Ibid.*, p. 89-90, p. 117, p. 128, p. 161 et p. 189.

⁸² *Ibid.*, p. 189. Précisons que cette distinction entre « formes qui s'appuient » et « formes qui s'envolent » se trouve déjà dans *Id.*, *Trois heures au musée du Prado : itinéraire esthétique*, op. cit. p. 24. Elle semble vite trouver la faveur du public, puisque Eugenio d'Ors lui-même avouera en 1928 qu'« [o]n s'est attaché [...] à des formules comme celle qui sépare en peinture “les formes qui volent” de celles “qui se tiennent debout” ». Frédéric Lefèvre, « Une Heure avec Eugenio d'Ors », *Les Nouvelles littéraires artistiques et scientifiques*, 27 octobre 1928, p. 6.

⁸³ Nous reprenons cette terminologie à Jean Cassou, *Panorama de la littérature espagnole contemporaine*, Paris, Kra, 1929, p. 142. Des ouvrages plus récents, tel que celui de Dubois, emploient plutôt le terme « dorsienne », forme qui nous paraît fautive, la notice du catalogue de la Bibliothèque Nationale de France précisant bien l'orthographe du nom d'« Eugenio d'Ors ». Nous soulignons. Voir Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque : profondeurs de l'apparence*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1993.

un chemin dans la forêt, – de l'autre, il se venge, à la moindre négligence, – la végétation sauvage dévore promptement le chemin abandonné⁸⁴.

Pour lui, le chaos se substitue au baroque et ne représente pas uniquement un archaïsme ou une dégénérescence du classicisme, mais combinant plutôt les deux perceptions, Eugenio d'Ors en charge également le contenu sémantique d'une valeur positive. Par ailleurs, il compare à son tour le baroque au dialecte qui, en tant que matériau initial de toute langue, serait ce qui se rapproche le plus de la nature et, en ce sens, le baroque représenterait un élément culturel à l'image de celle-ci. Il rejoint de cette façon les propos de Burckhardt qui en faisait, souvenons-nous, un « dialecte dégénéré » ou encore « sauvage ». Dialecte dans tous les cas, certes, mais pour le théoricien espagnol, le baroque n'est pas incompatible avec l'idée de culture. Contrairement à l'éon classique qui trouverait ses origines dans l'Antiquité, celui baroque remonterait au monde « primitif et préhistorique⁸⁵ », monde qui saura d'ailleurs attirer l'intérêt des surréalistes comme nous le verrons dans le second chapitre.

Plus précisément, rappelons que la vision orsienne comprend vingt-deux « espèces » différentes de baroque regroupées sous le terme générique « Barocchus », selon la nomenclature binominale, formalisée par le naturaliste Carl von Linné⁸⁶ au XVIII^e siècle. Celle qui couvre la période considérée comme baroque par les théoriciens tels que Wölfflin ou encore Croce est désignée par d'Ors sous le nom de « Barocchus tridentinus, sive romanus, sive jesuiticus⁸⁷ », en référence à ses origines communément admises, soit le Concile de Trente, Rome et les Jésuites. Outre cette « espèce » bien connue du baroque sur laquelle d'Ors ne s'attarde pas, il en distingue également deux autres fort intéressantes dans le cadre de notre recherche, en raison de l'attention que leurs représentants suscitent de la part des surréalistes, soit un « Barrochus romanticus », de même qu'un « Barrochus finisecularis ». Le romantisme, de même que la période fin de siècle deviennent ainsi des manifestations de l'éon baroque et des auteurs tels que Chateaubriand, Lautréamont et

⁸⁴ Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, op. cit., p. 17.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁸⁶ Carl von Linné, *Systema Naturæ*, 10^e éd., 2 t., Stockholm, Holmiae, 1758 [1735]. C'est à partir de cette dixième édition que le système de nomenclature binominale se voit généralisé.

⁸⁷ Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, op. cit., p. 145.

Rimbaud sont nommés comme ses représentants⁸⁸, auteurs qui trouveront, comme nous le savons, une place de choix dans le panthéon surréaliste. Il suffit en effet de rappeler que dès son premier manifeste, Breton rendra hommage à ces trois auteurs, les inscrivant dans la fameuse liste des surréalistes⁸⁹.

Il faut par ailleurs souligner qu'Eugenio d'Ors mentionne qu'il existe un lien particulier entre les deux premières espèces précédemment nommées, soit le « Barocchus tridentinus, sive romanus, sive jesuiticus » et le « Barochus romanticus⁹⁰ », affinité ressentie à la fois par Gillet, que par Malkiel-Jirmounsky dans les années trente et même brièvement évoquée par Wölfflin dès 1888⁹¹, de même que par la génération des romantiques français sur laquelle nous nous attarderons dans la dernière section de ce chapitre. Le théoricien espagnol rappelle le fait que la vision du monde romantique fut longtemps considérée entièrement aux antipodes de la vision classique et, en ce sens, *romantique* et *classique* forment la figure de la parfaite opposition⁹².

Or, nous savons que le « Barocchus tridentinus, sive romanus, sive jesuiticus », soit l'« espèce » qui fait référence au baroque tel qu'étudié par Wölfflin, est lui-même décrit d'abord et avant tout en vertu de cette antinomie considérée comme inhérente, et cela, non seulement par Eugenio d'Ors, mais également par les théoriciens responsables de sa (re)découverte. Celui-ci va plus loin dans sa comparaison et brouille tous les repères historiques, en affirmant, par exemple, que Salvator Rosa et Charles de Saint-Évremond, peintre et auteur qui s'inscrivent dans le baroque historique, soit le « Barocchus tridentinus, sive romanus, sive jesuiticus » selon la classification orsienne, appartiennent déjà au

⁸⁸ *Ibid.*, p. 146.

⁸⁹ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 328-329.

⁹⁰ Voir à ce propos Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, *op. cit.*, p. 145-146. Cette idée est également développée dans ses ouvrages précédents mentionnés à la note 77.

⁹¹ Voir Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, *op. cit.*, p. 105.

⁹² En effet, à l'origine du développement de la notion de classicisme, se trouve le débat romantique/classique débuté en Allemagne par les frères Schlegel. D'un terme d'évaluation, il en vient à désigner une période, ainsi que les œuvres s'y inscrivant. Pour un historique de la réception du classicisme, voir l'article bien documenté de René Wellek, « The Term and Concept of "Classicism" in Literary History », dans Earl R. Wasserman (dir. publ.), *Aspects of the Eighteenth Century*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1965, p. 105-128.

« Barochus romanticus ». Le baroque, chez Eugenio d'Ors, incarne ainsi l'aspect dionysiaque de la culture, contraire à l'aspect apollinien, qui caractérise le classicisme, vision qui semble faire écho aux idées défendues par Friedrich Nietzsche, en 1872, dans *La Naissance de la tragédie*⁹³. La nette dichotomie entre baroque et classicisme, opérée d'abord par Wölfflin, prouve que celui-ci doit également avoir intégré cette vision nietzschéenne. La série de critères formels de l'analyse de Wölfflin semble avoir permis cette dérive transhistorique. Néanmoins, il faut noter qu'il prend soin de ne pas s'engager entièrement dans cette voie⁹⁴, puisqu'il appuie son analyse surtout sur des exemples ancrés dans une période définie, soit le XVI^e et le XVII^e siècles.

En ce sens, deux points de vue s'opposent et s'opposeront sur la définition de la notion même de baroque. Il existe, tout d'abord, un baroque qu'il est possible de qualifier d'historique et qui renvoie généralement aux œuvres s'inscrivant entre les dernières décennies du XVI^e siècle et la première moitié du siècle suivant. Cette vision claire et délimitée dans le temps contraste avec celle du baroque transhistorique d'Eugenio d'Ors. Toutefois, déraciné de son contexte originel, la notion de baroque se trouve affaiblie et c'est d'ailleurs ce qui explique la défaveur de la théorie orsienne aujourd'hui. Il semble plus juste de l'employer en tant que catégorie esthétique, mais également historique. Effectivement, si

⁹³ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1986 [1940].

⁹⁴ Notons toutefois que Wölfflin ne semble pas entièrement fermé à cette idée, mais demeure prudent : « dans des circonstances diverses, ceux-ci [les développements stylistiques] se reproduisent parallèlement dans leurs grandes lignes et dans leurs détails. Le gothique tardif aussi bien que le baroque ont abouti à des solutions analogues, du point de vue stylistique, mais à l'intérieur de systèmes morphologiques tout différents. On a dit maintes fois que chaque style, à un moment donné, a son baroque. Une condition est pourtant indispensable, c'est que l'imagination visuelle ait pu s'exercer pendant un temps assez long sur un mode de formes demeurant pareil à lui-même. » Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, op. cit., p. 276. C'est l'auteur qui souligne. Il faut souligner l'importance que semble prendre cette vision transhistorique au cours des années trente, puisque dans sa thèse publiée en 1936, Hanna Levy insiste sur cet aspect et son propos va plus loin que celui de Wölfflin : « il [Wölfflin] reconnaît [...] le caractère périodique de ce développement [des formes artistiques] qui, d'une façon générale, apparaît comme l'alternance du classique et du baroque. À l'aide d'exemples généraux concernant l'art antique, le gothique, la sculpture française du XIII^e au XVI^e siècle, Wölfflin cherche à démontrer qu'en effet chacun de ces styles aurait parcouru un développement allant du classique au baroque et que, partant, ses concepts peuvent être appliqués (mutadis mutandis) à chacun d'eux. » Hanna Levy, *Henri Wölfflin*, op. cit., p. 15.

on a souvent parlé d'un âge baroque⁹⁵, la réalité se révèle moins uniforme et plus multiple. Il est impossible de considérer toute la production artistique de la période comme baroque, l'aspect composite se révélant chez les artistes, voire à l'intérieur d'une même œuvre.

Il faut cependant rappeler que si la théorie d'Eugenio d'Ors a peu d'échos aujourd'hui, elle suscita de vives réactions à l'époque et éveilla l'intérêt des critiques français pour le baroque. Bon nombre de ses ouvrages sont traduits en français dès 1912⁹⁶ et des comptes rendus plutôt élogieux sont publiés dans des revues qui témoignent de l'accueil favorable qu'il y reçoit. Ainsi, en 1927, François Focsa affirme à propos de *Trois heures au musée du Prado*, qu'Eugenio d'Ors « [n]ous soumet[...] les vues les plus pénétrantes et les plus fertiles en perspectives. Par exemple, que l'art baroque est un romantisme avant la lettre⁹⁷ ». Ce lien que l'esthéticien espagnol ne cessera de prôner n'est donc pas ignoré et semble même plutôt accepté en France dans les années vingt. Son nom y est bien connu au moment des premières années du surréalisme, de même que ses idées sur le baroque qu'il aborde déjà dans ses travaux précédant les entretiens de Pontigny de 1931, à un point tel, qu'un an auparavant, il se voit surnommé « le docteur Baroque⁹⁸ ».

⁹⁵ Croce est un des premiers à avoir utilisé cette expression. Voir Benedetto Croce, « Baroque », *op. cit.*, p. 15. Eugenio d'Ors le cite d'ailleurs à ce propos. Voir Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, *op. cit.*, p. 99. Précisons toutefois que Nencioni, dès 1894, parle d'une époque distincte de la Renaissance qui débute avec Le Tasse et qui trouve des affinités au XIX^e siècle dans le romantisme, sans toutefois mentionner le terme de baroque. Voir à ce propos, Enrico Nencioni, « Torquato Tasso », dans Anonyme, *Storia* [Histoire], t. 1 de *La Vita Italiana nel cinquecento : conferenze tenute a Firenze nel 1893* [La Vie italienne au XVI^e siècle : conférences tenues à Florence en 1893], Milan, Fratelli Treves, 1894, p. 369-408.

⁹⁶ Outre ceux regroupés précédemment à la note 77, mentionnons également Eugenio d'Ors, *La Vie brève*, *almanach*, trad. de l'espagnol par Jean Cassou, Madrid ; Paris ; Buenos-Aires, A expensas de la agrapócia de Amigos del libro de arte, 1928 ; *Id.*, *Coupole et monarchie*, trad. de l'espagnol par Andrée de Stoutz, Paris, Librairie de France, 1929 ; *Id.*, *Jardin des plantes*, trad. de l'espagnol par Jean Cassou, Francis de Miomandre et Mercédès Legrand, Paris, Fourcade, 1930 ; *Id.*, *Pablo Picasso*, trad. de l'espagnol par Francisco Amunategui, Paris, Chroniques du jour, 1930 ; *Id.*, *Paul Cézanne*, trad. de l'espagnol par Francisco Amunategui, Paris, Chroniques du jour, 1930.

⁹⁷ François Focsa, « Eugenio d'Ors et la peinture », *La Revue hebdomadaire*, vol. 12, n° 49, 3 décembre 1927, p. 114. Mentionnons également un autre compte rendu bref, mais important, car il est parmi les premiers à introduire la pensée d'Eugenio d'Ors en France. Marcel Robin, Compte rendu de *La Ben plantada*, de Xenius (Eugèni d'Ors), (Barcelone, Verdaguer, 1912), *Mercure de France*, vol. 96, n° 353, 1^{er} mars 1912, p. 209-210.

⁹⁸ Jean d'Elbée, « Le Sourd et le muet (Notes parallèles sur Goya et Delacroix) », *La Revue hebdomadaire*, vol. 7, n° 27, 5 juillet 1930, p. 6. Au sujet du renom d'Eugenio d'Ors en France, voir

L'année 1931 marque véritablement un moment clé dans l'étude et la revalorisation du baroque en Europe, puisque de nombreux intellectuels européens⁹⁹ participent à cet événement. Mais elle représente surtout un tournant crucial pour le baroque en France car, rappelons-le, ces décades constituent une entreprise française qui se déroule en sol français. De plus, elles s'inscrivent dans la continuité des rencontres intellectuelles organisées à Pontigny, sous la tutelle de Paul Desjardins, qui forment une véritable tradition française du savoir dont les colloques de Cerisy-la-Salle prendront la relève. Lors de ces dix jours consacrés au baroque, la vision orsienne ne passa pas inaperçue et provoqua même des débats enflammés. Après un mouvement initial de contestation, les idées du théoricien espagnol ne furent peut-être pas intégralement acceptées, mais la présentation de l'image de la fenêtre du couvent du Christ de Tomar¹⁰⁰, permit du moins ce qui fut considéré comme une véritable « conversion¹⁰¹ », ainsi que le rapporte Eugenio d'Ors.

Le compte rendu de la décade fait par Paul Fierens dans *Les Nouvelles littéraires artistiques et scientifiques* confirme ce revirement :

[o]n contestait l'utilité d'une théorie générale mais sa légitimité n'était plus en cause et sa beauté paraissait évidente. Eugenio d'Ors souriait. Abondant dans son sens, mais en restant sur le terrain de l'art, le docteur Walter Friedlander

notamment ces textes divers qui lui sont dédiés et qui témoignent de son importance, soit Adolphe Schneeberger, *Eugène d'Ors, le philosophe et l'artiste*, Barcelone, Heinrich, 1920 ; Jean Cassou, « Eugenio d'Ors, écrivain castillan », *Mercure de France*, vol. 176, n° 635, 1^{er} décembre 1924, p. 541-543 ; Frédéric Lefèvre, « Une Heure avec Eugenio d'Ors », *op. cit.*, p. 1 et p. 6 ; Jean Cassou, « La Pensée d'Eugenio d'Ors », *Bibliothèque universelle et revue de Genève*, juillet-décembre 1929, p. 385-390.

⁹⁹ Outre Eugenio d'Ors, étaient présents Paul Desjardins (1859-1940), Jacques Heurgon (1903-1995), Paul Fierens (1895-1957), Rudolph Wittkower (1901-1971), Hans Tietze (1880-1954), Werner Hager (1900- ???), Walter Friedlaender (1873-1966), Henry Ernest Sigerist (1891-1957), Stephen d'Irsay (1894-1934). Les deux derniers ne sont cités que par Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, *op. cit.*, p. 99. Pour les autres, voir aussi : François Chaubet, *Paul Desjardins et les décades de Pontigny*, *op. cit.*, p. 139-140 ; Paul Fierens, « À Pontigny : entretiens sur le Baroque », *op. cit.*, p. 8. Mentionnons également ceux que nous n'avons pu retracer : Pierre Denis qui offre un concert de musique baroque, Seleix, professeur à Liège, Goudman, peintre d'Amsterdam (l'orthographe du nom donnée par Eugenio d'Ors est « Gudman »). Voir Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, *op. cit.*, p. 93, p. 97, p. 102. Pour le dernier, voir également Paul Fierens, « À Pontigny : entretiens sur le Baroque », *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁰ Cette fenêtre de style manuelin construite entre 1510 et 1515 est l'œuvre de l'architecte Diogo de Arruda (14??-1531).

¹⁰¹ Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, *op. cit.*, p. 96.

découvert du Baroque dans l'Antiquité, à Baalbeck. Et le docteur Hager, préférant à la théorie des constantes celle des unités historiques, proposait de définir non plus le Baroque mais l'homme baroque¹⁰².

En ce sens, la publication initiale en traduction française de son ouvrage qui rappelle les faits marquants de cette rencontre témoigne à la fois de l'intérêt pour le baroque qui sévit en France à ce moment, à la suite de la décade, et aussi de l'influence d'Eugenio d'Ors qui ne cesse d'y croître.

S'il est connu en France, peut-on également affirmer que les surréalistes étaient familiers avec les travaux du théoricien ? Une chose est sûre, c'est que d'Ors lui-même s'intéresse aux artistes surréalistes, tels que Pablo Picasso, auquel il consacre un ouvrage en 1930¹⁰³. Ce dernier illustre d'ailleurs le livre et, au fur et à mesure qu'Eugenio d'Ors lui communique les chapitres, il lui fournit dessins et reproductions. Le critique espagnol entretient l'espoir que Picasso joigne un jour les rangs de son mouvement qui prônait un retour au classicisme, soit le Noucentisme et, en ce sens, affirme que celui-ci s'inscrit plutôt dans la tradition classique, puisque la composition de ses œuvres rappelle selon sa terminologie les « formes qui pèsent ». Or, il faut mentionner ici un fait intéressant, source de discordance entre les deux amis : Picasso, ne désirant pas être enfermé dans cette catégorie, glissera entre les pages du théoricien une toile contredisant ses propos, *La Vigie*. Cette illustration exhibant ce qu'Eugenio d'Ors appelle des « branches malades¹⁰⁴ » marque le refus de ces idéaux néo-classiques par Picasso et le rapproche, par conséquent, de la catégorie opposée, soit le baroque.

À ce propos, Jean Cassou affirme justement dans son compte rendu du livre que le peintre peut au contraire « apparaître comme le type même du génie baroque, c'est-à-dire,

¹⁰² Paul Fierens, « À Pontigny : entretiens sur le Baroque », *op. cit.*, p. 8 ; cité dans François Chaubet, *Paul Desjardins et les décades de Pontigny*, *op. cit.*, p. 140.

¹⁰³ Eugenio d'Ors, *Pablo Picasso*, *op. cit.*

¹⁰⁴ Eugenio d'Ors emploie l'expression « ramas entecas » ; nous traduisons. *Id.*, « Los sinópticos : VI. Muñoz Cortés », *Novísimo Glosario*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 354 ; cité dans Ángel d'Ors Lois et Alicia García Navarro, « Nota a la presente edición », dans Eugenio d'Ors, *Pablo Picasso en tres revisiones*, Barcelone, El Acanalado, 2001 [1946], p. 12. La toile intitulée *La Vigie* se trouve dans *Ibid.*, p. 88.

selon le vocabulaire orsien, anti-classique¹⁰⁵ ». Ami de Picasso, rencontré au café *Els quatre gats* à Barcelone au tournant du siècle¹⁰⁶, Eugenio d'Ors est également bien connu de Dali et se trouve même cité dans son autobiographie *La Vie secrète de Salvador Dali* : « [j]'embrassai avec effusion Eugenio d'Ors, le Maître, le Pétrone du Baroque, l'inventeur de la "Ben Plantada" méditerranéenne [...] d'Ors ressemble de plus en plus à Platon¹⁰⁷ ». « Docteur baroque » selon Jean d'Elbée, « Pétrone du baroque » selon Dali, d'Ors se voit rapproché à brûle-pourpoint de Platon dans un hommage très élogieux qui prouve clairement que dans les années quarante, Dali connaissait les travaux de son compatriote sur le baroque. En outre, il faut souligner qu'il est aussi cité par Paul Éluard dans son *Anthologie des écrits sur l'art* dans laquelle il reprend les fameuses formules orsiennes des « formes qui s'envolent », typiques des peintres baroques et des « formes qui se tiennent debout¹⁰⁸ », associées à ceux classiques.

Ce bref panorama des travaux sur la notion de baroque en Europe, dont la naissance précède de peu celle du surréalisme, nous permet d'apprécier le chemin parcouru entre, d'une part, l'usage du simple mot à connotation plutôt négative et, d'autre part, la construction de la catégorie qui, petit à petit, parviendra à se délester des jugements péjoratifs qui y étaient initialement associés. Pendant longtemps, les œuvres issues de la période allant de la fin du

¹⁰⁵ Jean Cassou, « Chronique artistique », *La Revue hebdomadaire*, vol. 40, n° 14, avril 1931, p. 113. Notons qu'il exprime déjà cette idée en 1927 dans un article que nous étudierons dans la dernière section de ce chapitre. Voir Jean Cassou, « Apologie de l'art baroque (Deuxième partie) », *L'Amour de l'art*, vol. 8, n° 11, novembre 1927, p. 422. Mentionnons également qu'il développe sa pensée dans un ouvrage qui consacre un chapitre au Picasso baroque. Publié en 1940, il excède, de ce fait, les limites chronologiques de ce survol. Pour résumer, il y affirme que l'art de Picasso n'imité pas la nature, mais est plutôt soumis à sa personnalité ; l'absence d'unité qui s'y manifeste, de même que le but recherché qui est d'étonner, le rapprochent des artistes baroques. Voir *Id.*, *Picasso*, Paris, Hypérion, 1940.

¹⁰⁶ Voir à ce sujet Hans Ludwig Cohn Jaffé, *Pablo Picasso*, New York, H. N. Abrams, 1983, p. 14.

¹⁰⁷ Salvador Dali, *La Vie secrète de Salvador Dali*, adapt. de l'espagnol de Michel Déon, [Paris], Gallimard, 2002 [1952], p. 426.

¹⁰⁸ Nous reproduisons ici la phrase exacte : « [l]e Greco est le peintre des formes qui s'envolent ; Poussin le peintre des formes qui se tiennent debout. » Eugenio d'Ors, *Trois heures au musée du Prado : itinéraire esthétique*, *op. cit.*, p. 58-59 ; cité dans Paul Éluard, *La Passion de peindre*, *op. cit.*, p. 69. Mentionnons également une autre reprise par Éluard d'un passage sur Claude Lorrain du livre d'Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, *op. cit.*, p. 188-190 ; cité dans Paul Éluard, *Lumière et morale*, t. 2 d'*Anthologie des écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 85-86.

XVI^e siècle à la première moitié du siècle suivant sont demeurées sinon inconnues, du moins mal comprises. La construction de la notion de baroque, à la fin du XIX^e siècle, a ouvert un territoire à la recherche dans le domaine de l'histoire de l'art et, par la suite, dans celui de la littérature. En effet, les critères élaborés par Wölfflin, d'abord réservés à la critique d'art, sont, on le sait, ensuite adaptés à la littérature. Au tout début de cette (re)découverte, pour Burckhardt, le baroque n'est que ce que la Renaissance n'est pas, une vision nouvelle certes, mais corrompue de celle-ci. Ces idées ne sont pas oubliées et sa comparaison entre langue et dialecte est reprise, mais son aspect dépréciatif s'estompe de plus en plus, pour laisser place à une ode au baroque transhistorique, comme le fait Eugenio d'Ors. Le nom de Wölfflin demeure également indissociable de la notion de baroque, situation qui perdure au moment des premiers travaux français sur la littérature dans les années cinquante et même encore aujourd'hui.

Comme nous avons pu le voir, les diverses recherches sur la question du baroque présentent une définition qui ne cesse de varier. L'art baroque a comme principale caractéristique d'être fuyant et personne ne s'entend sur une définition unique et incontestable. Nous nous sommes donc attachée à dégager les caractéristiques initiales de cette notion élaborées par les premiers théoriciens européens du baroque, caractéristiques qui avaient pénétré en France avant la première moitié des années trente, soit en même temps que le surréalisme commençait à s'y développer. Aussi percevons-nous certains traits communs de la notion que la critique de la période qui nous occupe ne cesse de reprendre, qu'il s'agisse du mouvement, de la surprise, de la spontanéité, de la théâtralité, de l'ostentation, de la démesure, ou encore de l'instabilité. Enfin, ajoutons à cette liste les critères sur lesquels les érudits rassemblés en 1931 à Pontigny, en France, se sont mis d'accord, selon d'Ors, après des débats animés : « une tendance au *pittoresque* [...] ; le sentiment de la *profondeur* [...] ; le *dynamisme* [...] ; "les formes qui s'envolent" ; l'emploi *cru* d'éléments morphologiques naturels. Et, par-dessus tout, cette propension à ce qui est théâtral, luxueux contourné et emphatique¹⁰⁹ ». Cette énumération reprend certes les lieux communs partagés par les

¹⁰⁹ Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, op. cit., p. 93-94. C'est l'auteur qui souligne. Précisons que ce court résumé des caractéristiques du baroque n'est pas sans importance, puisqu'il est également repris dans un éminent ouvrage de l'historien de l'art Hauteceur. Voir Louis Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. 2, Paris, Picard, 1948, p. 867.

premiers théoriciens, mais sous ces belles formules orsiennes pouvons-nous véritablement saisir ce que représente le baroque ?

1.3 De l'introduction de la notion de baroque en France

Avant de broser un portrait de la notion de baroque en France, nous devons rappeler qu'un phénomène de résistance peut y être constaté, ce qui peut expliquer, comme nous le verrons dans le second chapitre, l'absence initiale de la notion dans les premiers textes surréalistes. Il faudra effectivement attendre 1935, année de la publication du livre d'Eugenio d'Ors en français, pour que la critique française s'empare véritablement de ce sujet. En dépit de ces jalons historiques bien connus aujourd'hui, nous voudrions montrer qu'il existe déjà, avant cette date, quelques théoriciens qui s'intéressent à la notion de baroque ou encore aux artistes et auteurs qui sont généralement classés ainsi. De ce point de vue, quelle était alors la perception de cette notion et des écrivains et artistes que l'on peut regrouper sous cette appellation ? Quels sont les critiques qui introduisent le débat en France, ne serait-ce que partiellement ? Il s'agira donc pour nous de voir comment s'est graduellement effectuée la (re)découverte de cet art et de cette littérature.

Nous voudrions établir de la sorte les diverses caractéristiques attachées au baroque jusqu'à la première moitié des années trente et qui s'inscrivent dans le climat de cette époque, climat auquel les surréalistes ont contribué activement. Des auteurs romantiques, aux historiens de la littérature influents au début du XX^e siècle, en passant par les travaux des historiens de l'art, nous tenterons de dégager les caractéristiques des auteurs et artistes de cette période précise, ainsi que de leurs œuvres, en plus de voir comment la notion elle-même sera accueillie. Nous nous pencherons sur les commentaires à son sujet, afin d'en extraire les éléments d'une définition, même si elle demeure négative. Ces éléments nous seront utiles dans la deuxième partie de notre thèse qui sera consacrée à la relecture du surréalisme sous ce nouvel angle que constitue la « reconquête¹¹⁰ » moderne du baroque.

¹¹⁰ Nous empruntons encore une fois la terminologie de Jean Rousset, *L'Aventure baroque*, *op. cit.*, p. 50.

Bien que l'introduction de cette notion en France demeure tardive, comme nous le verrons, la génération romantique entreprend déjà un premier processus de revalorisation française des écrivains et des œuvres de cette période. Or, il n'est pas sans importance de rappeler que les surréalistes revendiquaient eux-mêmes cet héritage romantique, dans leur aspiration à trouver des prédécesseurs, question qui sera développée dans le chapitre suivant. En ce sens, bien avant la naissance de la notion en Allemagne et son introduction sur le territoire français, Théophile Gautier consacre, entre 1834 et 1844, une série d'articles à quelques-uns de ces auteurs relégués aux oubliettes, qu'il regroupe par la suite dans un ouvrage au titre fort révélateur du jugement qu'il leur réservait, *Les Grotesques*¹¹¹. Cette appellation ne peut cependant être entendue que dans le sens qui lui est donné dans la préface à *Cromwell* quelques années plus tôt, par un romantique que Breton désigne comme surréaliste¹¹², soit Victor Hugo, sous la plume duquel, le grotesque devient une catégorie esthétique¹¹³.

Pour lui, il y a la même distance du laid au grotesque que du beau au sublime. Dans la perspective hugolienne, l'art moderne met en scène la nature dans laquelle « le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le

¹¹¹ Théophile Gautier, *Les Grotesques*, 3^e éd., Paris, Michel Lévy frères, 1853 [1844]. Ces auteurs appartiennent tous à la période baroque, à l'exception de François Villon (1431-1463) : François Scallion de Virbluneau (né dans la seconde moitié du XVI^e siècle), Théophile de Viau (1590-1626), Pierre de Saint-Louis (1626-1684), Marc-Antoine Girard de Saint-Amant (1594-1661), Hercule-Savinien de Cyrano de Bergerac (1619-1655), Guillaume Colletet (1596-1659), Jean Chapelain (1595-1674), Georges de Scudéry (1601-1667), Paul Scarron (1610-1660). Précisons que ces articles sont initialement publiés dans *La France littéraire* de janvier 1834 à octobre 1835 ; le texte sur Scarron ne paraît toutefois qu'en 1844 dans la *Revue des deux mondes*. À cette série s'ajoutent deux autres articles plus tardifs consacrés à Théophile de Viau et à Saint-Amant qui se retrouvent dans *Id.*, « Théophile de Viau : 1590-1626 », dans Eugène Crépet (dir. publ.), *Deuxième période : de Ronsard à Boileau*, t. 2 de *Les Poètes français : recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours*, préf. de Charles-Augustin Sainte-Beuve, Paris, Gide, 1861, p. 443-448 ; *Id.*, « Saint-Amant : 1599-1660 », dans Eugène Crépet (dir. publ.), *Deuxième période : de Ronsard à Boileau*, op. cit., p. 501-505. Au sujet des emprunts et des imprécisions dans le travail de Gautier voir René Jasinski, « Les Grotesques », *Les Années romantiques de Th. Gautier*, Paris, Vuibert, 1929, p. 218-259.

¹¹² Breton affirme plus précisément dans son premier manifeste que « Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête ». André Breton, « Manifeste du surréalisme », op. cit., p. 329.

¹¹³ Victor Hugo, *Cromwell : drame*, Paris, Ambroise Dupont, 1828, p. I-LXIV. Précisons que Gautier lui-même avoue cette allégeance : « [n]ous ne reviendrons pas faire ici, à propos de Scarron, la théorie du grotesque, si éloquemment exposée dans une préface célèbre. » Théophile Gautier, « X : Paul Scarron », *Les Grotesques*, op. cit., p. 354.

bien, l'ombre avec la lumière¹¹⁴ ». Le grotesque s'oppose ainsi au sublime pour mieux le compléter et permettre le jeu des nuances et des contrastes ; combinés, ils donnent le drame, né de cette division initiale qu'instaure le christianisme entre l'âme et le corps, qui mêle en son sein tragédie et comédie. À ce titre, Hugo cite Shakespeare comme « la sommité poétique des temps modernes¹¹⁵ », digne représentant du drame, puisque ses pièces mêlent judicieusement les deux composantes ; Shakespeare devient, en ce sens, un éminent ancêtre des romantiques, tout comme il le sera pour les surréalistes. L'analogie entre drame romantique et tragi-comédie emblématique du règne de Louis XIII qui, rappelons-le, sera plus tard rattaché à l'âge baroque, devient véritablement un lieu commun au XIX^e siècle, comme en témoignent en 1844, les propos résolus de Charles Labitte : « la tragi-comédie était absolument le drame romantique *mêlé de grotesque et de sublime*¹¹⁶ ». Si le recours au grotesque permet d'abord dans la préface à *Cromwell* d'ériger le romantisme en opposition au classicisme, il donne par la suite la possibilité à Gautier d'esquisser une lignée littéraire qui remonte à ces « pauvres victimes de Boileau¹¹⁷ ». L'apologie hugolienne du grotesque infléchira donc les portraits de Gautier qui nourrit la filiation entre lui et ces « figures grimaçantes¹¹⁸ ». C'est ainsi qu'il affirme que « c'est lui [Théophile de Viau], il faut le dire, qui a commencé le mouvement romantique¹¹⁹ ». Malgré cet effort initial de réhabilitation, il reste que la préface de Gautier recèle une prise de position paradoxale¹²⁰ où l'on sent

¹¹⁴ Victor Hugo, *Cromwell* : drame, *op. cit.*, p. XI.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. XX.

¹¹⁶ Charles Labitte, « Le Grotesque en littérature », *Études littéraires*, t. 2, Paris, Joubert, 1846, p. 333. C'est l'auteur qui souligne. Initialement publié dans la *Revue des deux mondes*, vol. 8, 1^{er} novembre 1844, p. 495-516. Deschanel traite également du mélange de ces deux catégories dans l'œuvre cornélienne : « [p]eut-être se délaissait-il du sublime par le grotesque et du grotesque par le sublime ». Émile Deschanel, *Le Romantisme des classiques*, 2^e éd., Paris, Calmann Lévy, 1883, p. 57.

¹¹⁷ Théophile Gautier, « Préface », *Les Grotesques*, *op. cit.*, p. XII.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. XV.

¹¹⁹ *Id.*, « III : Théophile de Viau », *op. cit.*, p. 98. Mentionnons également cette phrase désormais célèbre qui témoigne de ce processus d'identification : « [c]'est peut-être une puérilité, mais je vous avoue que tout le mal que l'on disait de Théophile de Viau me semblait adressé à moi, Théophile Gautier. » *Ibid.*, p. 64.

¹²⁰ Voir à ce propos Martine Lavaud, « Militantisme et subversion catégorielle : l'écriture paradoxale des Grotesques », *Théophile Gautier : militant du romantisme*, Paris, Champion, 2001, p. 67-94.

finalement l'emprise du jugement classique sur ces auteurs qui, selon lui, sont « tombés dans un oubli trop souvent légitime¹²¹ ».

Il semble, de ce point de vue, que ce soit en vertu de leur originalité ou de leur caractère divertissant que Gautier s'y attarde, voire pour leur aspect désuet. Contrairement aux écrivains classiques qui s'appuient sur l'imitation des modèles antiques, ceux étudiés par Gautier et qui seront plus tard considérés baroques, témoignent plutôt d'influences italiennes ou espagnoles de leur temps et par conséquent, répondent ainsi à la mode de leur époque. C'est d'ailleurs ce qui explique leur grand succès auprès de leurs contemporains. Dans cet ordre d'idées, les qualités de leurs œuvres ne peuvent être qu'éphémères, contrairement à celles des chefs-d'œuvre classiques qui demeurent immuables et éternelles. Gautier explique son intérêt pour ces auteurs du règne de Louis XIII par le fait que leurs écrits reflètent justement « la couleur de leur temps¹²² » et conséquemment, au fil des siècles, ils deviennent grotesques en raison même de leur désuétude ; en effet, selon ses propres termes, « rien n'est plus laid que le suranné¹²³ ». C'est d'une célébration du grotesque en lui-même que procède donc l'entreprise de Gautier qui témoigne de l'ombre romantique hugolienne. Ce grotesque qualifiant des auteurs qui seront plus tard associés au baroque demeure également la clé de l'antithèse au sublime qui hante l'âme romantique.

En somme, ces œuvres sont grotesques en raison de leur caractère suranné, mais également parce qu'elles constituent des « déviations poétiques¹²⁴ » que Gautier compare plusieurs fois aux perles trouvées dans le fumier d'Ennius¹²⁵, selon l'expression bien connue attachée à Virgile¹²⁶. Or, ces perles, en vertu de leurs « difformités littéraires¹²⁷ », rappellent

¹²¹ Théophile Gautier, « Préface », *Les Grotesques*, op. cit., p. VI.

¹²² *Ibid.*, p. XIV.

¹²³ *Ibid.*, p. IX.

¹²⁴ *Ibid.*, p. V.

¹²⁵ Voir *Ibid.*, p. XII ; *Id.*, « I : François Villon », *Les Grotesques*, op. cit., p. 2 ; *Id.*, « IV : Le Père Pierre de Saint-Louis », *Les Grotesques*, op. cit., p. 149 ; *Id.*, « X : Paul Scarron », *Les Grotesques*, op. cit., p. 400.

¹²⁶ Expression latine dont la traduction française est devenue proverbe : « Virgile tirait des perles du fumier d'Ennius », Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. 2, Paris, Hachette, 1874 [1863], p. 1800.

¹²⁷ Théophile Gautier, « Préface », *Les Grotesques*, op. cit., p. V.

les caractéristiques que nous avons mentionnées au sujet de la perle baroque. Gautier a d'ailleurs recours à l'adjectif baroque à plusieurs reprises¹²⁸ pour caractériser le style grotesque qu'affichent ces auteurs. Il identifie de la sorte un genre qui se distingue de celui classique et qu'il désigne sous l'appellation d'« arabesque » dans lequel « sans grand souci de la pureté des lignes le crayon s'égaye en mille fantaisies *baroques*¹²⁹ ». Ce qu'il faut souligner ici, c'est l'amalgame qu'il fait entre, d'une part, l'« arabesque », caractéristique qui rappelle celle de la bizarrerie de Quatremère de Quincy qui se distinguait, souvenons-nous, par ses « formes chantournées » et ses « lignes ondoyantes¹³⁰ » et, d'autre part, l'adjectif baroque. L'« arabesque », trait du grotesque et étrangère au classique tout comme le romantique, est donc définie par ses « fantaisies baroques ». Entre grotesque, arabesque, romantique et baroque, une même chaîne lexicale est mise en place.

Puisque, soulignons-le une fois encore, les auteurs grotesques de Gautier appartiennent à la période historique qui portera le nom de baroque, nous pouvons soutenir que de l'adjectif « baroque » à la notion, il n'y a plus qu'un pas, pas qui ne sera pourtant pas franchi en France, mais en Allemagne. En outre, nous pouvons affirmer que l'emploi fait par Gautier de l'adjectif n'est nullement négatif de son point de vue romantique et, de ce fait, ce serait lui qui aurait ouvert la voie à une utilisation positive du terme. Lorsque Charles Baudelaire, un autre des prédécesseurs avoués du surréalisme¹³¹, aura recours à ce mot quelques années plus tard en faisant référence aux confessionnaires jésuites, ce sera cette fois d'une manière ouvertement favorable, car il en estime le « style varié, fin, subtil, baroque¹³² ». Trop souvent considéré comme le premier à en avoir fait un usage positif¹³³, il ne fait réellement que s'inscrire dans le chemin dessiné par Gautier plus de dix ans auparavant. Tout comme

¹²⁸ Nous avons trouvé au total trois occurrences. Nous reproduisons ici les deux qui ne sont pas citées dans le corps du texte : « inventions burlesques et baroques » et « rimes imprévues et baroques ». *Id.*, « IV : Le Père Pierre de Saint-Louis », *Les Grotesques*, *op. cit.*, p. 126 ; *Id.*, « X : Paul Scarron », *Les Grotesques*, *op. cit.*, p. 354.

¹²⁹ *Id.*, « Préface », *Les Grotesques*, *op. cit.*, p. XI. Nous soulignons.

¹³⁰ Antoine Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, t. 1, *op. cit.*, p. 284.

¹³¹ Voir André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 329.

¹³² Charles Baudelaire, « Sur la Belgique [Pauvre Belgique !] », *Œuvres complètes*, nouv. éd. sous la dir. de Claude Pichois, t. 2, Paris, Gallimard, 1976, p. 952. Précisons que ces notes sont écrites à partir de 1864.

¹³³ Voir, entre autres, Bertrand Gibert, *Le Baroque littéraire français*, *op. cit.*, p. 17.

celui-ci, il emploie l'adjectif baroque dans un sens mélioratif pour qualifier une œuvre issue de la période qui portera par la suite ce nom. Mentionnons enfin que son appréciation des textes de cette époque se manifeste déjà auparavant, puisque dès la première édition des *Fleurs du mal*¹³⁴ – ouvrage qui sera d'ailleurs dédié à Gautier – il inclura en exergue quelques vers des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, comme pour « tirer l'éternel du transitoire¹³⁵ », selon sa propre expression.

Le vent de la redécouverte qui souffle en ces années engendre également de nombreuses rééditions d'œuvres et plusieurs monographies d'auteurs tombés dans l'oubli qui paraissent dans la seconde moitié du XIX^e siècle¹³⁶, à la suite de leur première exhumation romantique¹³⁷. Même le grand Corneille, dont l'œuvre classique est déjà bien connue, voit une de ses pièces considérée aujourd'hui comme éminemment baroque¹³⁸ ressuscitée sur la scène de la Comédie française en 1861¹³⁹. *L'Illusion comique* redécouverte, « l'étrange

¹³⁴ Voir Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

¹³⁵ *Id.*, « Le Peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 694. Rappelons que *Les Tragiques* demeurent indissociables des Guerres de Religion qui sévissaient à l'époque et, en ce sens, reflètent entièrement « la couleur de leur temps », pour reprendre l'expression de Gautier, et relèvent ainsi du transitoire. Théophile Gautier, « Préface », *Les Grotesques*, *op. cit.*, p. XIV.

¹³⁶ Mentionnons, parmi les rééditions : Marc-Antoine Girard Saint-Amant, *Œuvres complètes de Saint-Amant*, nouv. éd. de Charles-Louis Livet, 2 t., Paris, P. Jannet, 1855 ; Théophile de Viau, *Œuvres complètes de Théophile*, nouv. éd. de Charles Alleaume de Cugnon, 2 t., Paris, P. Jannet, 1855-1856. Parmi les monographies, voir entre autres : Paul Durand-Lapie, *Saint-Amant, son temps, sa vie, ses poésies, 1594-1661*, Paris, C. Delagrave, 1898 ; Paul Durand-Lapie et Frédéric Lachèvre, *Deux homonymes du XVII^e siècle : François Maynard, président au présidial d'Aurillac, membre de l'Académie française, et François Ménard, avocat à la cour de Parlement de Toulouse et au présidial de Nîmes, étude bibliographique*, Paris, H. Champion, 1899.

¹³⁷ En effet, l'entreprise de Gautier n'est pas isolée. Outre ses portraits, mentionnons, entre autres, dans la même veine : Charles Nodier, « Cyrano de Bergerac », *Revue de Paris*, vol. 29, août 1831, p. 38-56 ; Philaret Chasles, « Les Victimes de Boileau : I. Les Goinfres, Marc-Antoine Gérard de Saint-Amant », *Revue des deux mondes*, vol. 18, 15 juin 1839, p. 753-759 ; *Id.*, « Les Victimes de Boileau : II. Les Libertins, Théophile de Viau », *Revue des deux mondes*, vol. 19, 1^{er} août 1839, p. 355-405 ; A. Bazin, « Le Poète Théophile », *Revue de Paris*, vol. 11, novembre 1839, p. 171-182.

¹³⁸ Voir à ce propos Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, *op. cit.*, p. 204-205 ; Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, 2^e éd. augm., Genève, Droz, 1996, p. IX.

¹³⁹ Elle est représentée dans une version modifiée pour le 255^e anniversaire de la naissance de Corneille : plusieurs parties sont coupées, tandis que le cinquième acte est remplacé par un extrait du premier acte de *Don Sanche d'Aragon*. Pour le détail de ces modifications, voir Édouard Thierry, « 255^e anniversaire de la naissance de Corneille », *Le Moniteur universel*, 4 juin 1861 ; cité dans Georges d'Heylli, *Journal intime de la Comédie Française (1852-1871)*, Paris, E. Dentu, 1879, p. 325.

monstre¹⁴⁰ » émerge ainsi « de la caverne où il a dormi deux siècles¹⁴¹ », ainsi que l'affirme Gautier dans un article publié dans *Le Moniteur universel* consacré à cette représentation. Il y qualifie cette pièce de « libre fantaisie shakespearienne¹⁴² » et appose de cette manière la figure de Shakespeare, digne représentant du romantisme comme le stipulait Hugo, à celle de Corneille¹⁴³.

Or, nous devons signaler ici que c'est, en outre, par la figure de Shakespeare que se fait la réappropriation française des œuvres baroques. Au moment où la notion de baroque lutte encore pour son acceptation sur le territoire français, Raymond Lebègue écrit, en 1937, un article intitulé « La Tragédie "shakespearienne" en France au temps de Shakespeare¹⁴⁴ » dans lequel il s'intéresse plus précisément à ce qu'on peut nommer le théâtre baroque. Revenant en 1951 sur cette étude, il souligne lui-même ce lien entre « shakespearien » et « baroque » : « [c]e titre n'était guère satisfaisant ; mais, en 1937, je n'osais employer le mot *baroque* que dans les notes¹⁴⁵... » De cette façon, il est possible d'avancer, comme le fait Sandrine

¹⁴⁰ Pierre Corneille, « A Mademoiselle M. F. D. R. », *L'Illusion comique : comédie publiée d'après la première édition (1639), avec les variantes*, op. cit., p. 3 ; cité dans Théophile Gautier, « Théâtre-français : représentation pour le 255^e anniversaire de la naissance de Pierre Corneille : *Nicomède, L'Illusion comique*, fragment de *Don Sanche*, Discours de Racine », *Le Moniteur universel*, 10 juin 1861.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Pour le rapprochement fait à l'époque entre Corneille et Shakespeare, voir Émile Deschanel, *Le Romantisme des classiques*, op. cit., p. 33. Par ailleurs, soulignons que c'est un Corneille inspiré par l'Espagne baroque qui est privilégié par les romantiques. Voir à ce propos Anne Ubersfeld, « Le Retour à Corneille au début du XIX^e siècle », dans Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrett (dir. publ.), *Corneille des Romantiques : actes du colloque international (Rouen, 13-14 décembre 2004)*, op. cit., p. 158.

¹⁴⁴ Raymond Lebègue, « La Tragédie "shakespearienne" en France au temps de Shakespeare », *Revue bimensuelle des cours et conférences*, vol. 38, n° 13, 15 juin 1937, p. 385-404 ; n° 15, 15 juillet 1937, p. 621-628 ; n° 16, 30 juillet 1937, p. 683-695. Lebègue ne mentionne pas que cette terminologie est également employée par Gautier, mais souligne son emploi par Louis Petit de Julleville, *Le Théâtre en France : histoire de la littérature dramatique, depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1889, p. 108, p. 109 et p. 309. Ajoutons que Deschanel fait également ce lien entre auteurs de l'époque baroque en France et Shakespeare, en rapprochant plus précisément Rotrou de celui-ci. Voir Émile Deschanel, *Le Romantisme des classiques*, op. cit., p. 262-277. Soulignons toutefois que ces rapprochements sont anachroniques, puisque ce n'est que près d'un siècle après sa mort, que Shakespeare commence à être véritablement connu en France. Voir à ce propos, John Pemble, *Shakespeare Goes to Paris : How the Bard Conquered France*, op. cit.

¹⁴⁵ Raymond Lebègue, « La Poésie baroque en France », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 1, juillet 1951, p. 28 note 3. Précisons qu'il esquissait déjà ce lien dans la

Berregard dans une étude perspicace, qu'« une double équation se met en place qui tend à confondre *romantique*, *shakespearien*, et (plus tard) *baroque*¹⁴⁶. » Or, nous savons que Shakespeare se trouve également dans la liste des prédécesseurs du surréalisme que dresse Breton dans son manifeste de 1924¹⁴⁷. Les surréalistes affirment également constituer la « queue¹⁴⁸ » du romantisme et, de ce fait, leur réception de Shakespeare, de même que celle des autres auteurs baroques passe, entre autres, par celle des romantiques.

Au fil de ces rapprochements, les catégories de romantisme et de classicisme perdent leur inscription dans le temps et deviennent de la sorte des inclinations opposées de l'esprit, des notions transhistoriques. Les historiens de la littérature reprennent à leur compte ces associations considérées aujourd'hui comme un peu rapides et faciles¹⁴⁹ et c'est ainsi qu'Émile Faguet soutient, en 1900 que « [l]a littérature de 1600-1630 fut une littérature romantique et particulièrement la poésie fut une poésie romantique où dominaient l'imagination, le caprice, et la fantaisie, parfois désordonnée¹⁵⁰. » Quelques années plus tard, Croce adoptant, comme nous l'avons vu, la notion de baroque pour désigner la littérature des XVI^e et XVII^e siècles s'insurgera d'ailleurs contre cet usage de Faguet¹⁵¹.

Après une première percée dans le paysage romantique, le siècle de Louis XIII retombe en disgrâce et le début du XX^e siècle voit le schéma classique l'emporter en France ; la

conclusion de son article de 1937, quoique plus timidement : « ce théâtre "shakespearien", ou "baroque", a prospéré aussi en France ». *Id.*, « La Tragédie "shakespearienne" en France au temps de Shakespeare », *op. cit.*, p. 692.

¹⁴⁶ Sandrine Berregard, « Corneille entre classiques et romantiques : contradictions et conciliations dans la critique de la fin du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 258. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁴⁷ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 328.

¹⁴⁸ *Id.*, « Second manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 803.

¹⁴⁹ Voir à ce propos Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrett (dir. publ.), *Corneille des Romantiques : actes du colloque international* (Rouen, 13-14 décembre 2004), *op. cit.*

¹⁵⁰ Émile Faguet, *Depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours*, t. 2 d'*Histoire de la littérature française : le XVII^e siècle*, 11^e éd., Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1900, p. 1-2. Dans le même ordre d'idées, signalons également Deschanel qui reprend cette phrase de Sainte-Beuve dans laquelle celui-ci affirme que la pièce de l'auteur baroque Jean de Rotrou (1609-1650) « *Saint Genest*, en plein XVII^e siècle est la pièce la plus romantique qu'on puisse imaginer. » Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Port-Royal*, t. 1, Paris, Eugène Renduel, 1840, p. 177 ; cité dans Émile Deschanel, *Le Romantisme des classiques*, *op. cit.*, p. 287.

¹⁵¹ Benedetto Croce, « Le Baroque », *op. cit.*, p. 164-165.

défense de ce qui représente son canon national empêche, dans un premier temps, les historiens de la littérature d'envisager l'existence d'une littérature qu'il serait possible de qualifier de baroque. Ainsi, comme nous l'avons déjà mentionné, au moment où en Allemagne et dans le reste de l'Europe la critique s'emparait de la notion de baroque, la France ne semble pas encore prête à l'accepter. Les raisons initiales de cette réticence française s'expliquent d'abord par des considérations reliées à la naissance de l'histoire littéraire.

Encore à ses débuts à la fin du XIX^e siècle, celle-ci témoigne d'une volonté d'ériger un canon national qui serait, par le fait même, exempt de toute influence étrangère. Le règne de Louis XIV, époque marquée par le rayonnement de la France en Europe, permet l'épanouissement d'une littérature que l'on désigne généralement sous le nom de classicisme et qui répond parfaitement à ce critère, selon les historiens de la littérature que sont Gustave Lanson ou encore Ferdinand Brunetière. C'est ainsi que pour ce dernier, le classicisme est inséparable du nationalisme, puisque « [c]e temps de perfection dure à peu près le temps que dure l'indépendance d'une littérature à l'égard d'une littérature étrangère¹⁵². » La souveraineté et l'originalité des écrivains par rapport à la production littéraire des autres nations sont donc des éléments essentiels au renom de la période classique.

La première moitié du XX^e siècle compte de nombreux défenseurs du classicisme et certains d'entre eux sont vivement malmenés par les surréalistes, tels qu'Anatole France ou André Gide. En effet, les deux auteurs deviendront rapidement la cible des surréalistes. Dès 1924, dans le pamphlet collectif *Un Cadavre*, publié à l'occasion des funérailles nationales d'Anatole France, Breton déclare : « [p]our y enfermer son cadavre, qu'on vide si l'on veut une boîte des quais de ces vieux livres "qu'il aimait tant" et qu'on jette le tout à la Seine. Il ne faut plus que mort cet homme fasse de la poussière¹⁵³. » Le chef de file du surréalisme y

¹⁵² Ferdinand Brunetière, « Classiques et romantiques », *Revue des deux mondes*, vol. 55, 15 janvier 1883, p. 421.

¹⁵³ André Breton, « Un Cadavre : refus d'inhumer », dans José Pierre (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1, *op. cit.*, p. 24. Rappelons que dans son premier manifeste, Breton mentionne également Anatole France comme ennemi. Voir *Id.*, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 313.

attaque l'amour d'Anatole France pour cette tradition littéraire française du classicisme, de même qu'il se moquera de Gide et de ses *Morceaux choisis* dans une fausse interview¹⁵⁴.

Alors que France stipulait, en 1913, que « *Racine* vécut au moment précis où le *génie français* atteignait sa *plénitude*, [...] à l'âge d'or¹⁵⁵ », Gide exprimait non seulement des idées identiques, mais empruntait une formulation fort similaire pour affirmer que « [c]'est dans son *art classique* que le *génie de la France* s'est le plus *pleinement réalisé*¹⁵⁶. » Quoi qu'il en soit, il est important de retenir ici que le génie français demeure dans les deux cas indissociable de la notion de classicisme, représentée par la figure de Racine dans la phrase d'Anatole France, et en incarne le moment de plénitude. Nous avons là les deux idées principales qui nous aideront à comprendre le refus de la notion de baroque en France au début du XX^e siècle : d'un côté, la défense d'une littérature nationale et, de l'autre, le classicisme perçu comme moment de son apogée.

Une évidence s'impose : dès le début, contrairement au classicisme, véritable parangon de l'esprit français, le baroque demeure un art étranger sur ce territoire. En effet, l'art baroque se développe d'abord en Italie, pour s'étendre ensuite à l'Europe entière et trouver en Espagne ses représentants les plus étincelants. C'est ce qui explique d'abord le phénomène de résistance qui perdure encore en France, à la période qui nous occupe, quant à la valorisation des auteurs de l'époque dite baroque par le biais de l'adoption de la notion du même nom. À la suite de la première exhumation romantique, les historiens de la littérature ne peuvent plus ignorer l'existence de ces écrivains de la fin du XVI^e siècle et du début du siècle suivant. Toutefois, ils ne sont pas en mesure de leur accorder une véritable place dans leur panorama historique, ne sachant que faire de ces écrivains français qui écrivent à la manière des Italiens

¹⁵⁴ *Id.*, « André Gide nous parle de ses *Morceaux Choisis* », *Littérature nouvelle série*, n° 1, mars 1922, p. 16-17. Repris dans *Id.*, « Les Pas Perdus : André Gide nous parle de ses morceaux choisis », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 253-254. Précisons que des extraits des *Nouvelles nourritures terrestres* de Gide sont publiés dans la première revue *Littérature*. Voir André Gide, « Les Nouvelles nourritures », *Littérature*, n° 1, mars 1919, p. 1-6. Ce n'est qu'à la suite de la publication de ses *Morceaux choisis* dans lesquels il fait l'apologie du classicisme qu'il devient la cible des surréalistes.

¹⁵⁵ Anatole France, « Jean Racine », *Le Génie latin*, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1913, p. 165. Nous soulignons.

¹⁵⁶ André Gide, « Billets à Angèle », *La Nouvelle Revue française*, mars 1921, n° 90, p. 340. Nous soulignons.

ou des Espagnols¹⁵⁷, à qui ils empruntent le goût exagéré des hyperboles, des antithèses, des métaphores et des *concetti*, afin d'entretenir le « culte obstiné de la rareté qui surprend¹⁵⁸ » et la recherche de « l'effet le moins attendu¹⁵⁹ », caractéristiques de ce que Lanson nomme la préciosité¹⁶⁰. Dans ce contexte, les historiens français de la littérature de l'époque s'entendent, d'une manière générale, sur le fait que le baroque constitue, selon l'expression toujours utilisée par Daniel Mornet en 1950, un « Mal¹⁶¹ » étranger en terre française et qu'il affecte les lettres de ses irrégularités et « défauts¹⁶² ».

Le classicisme, quant à lui, mouvement français par excellence, implique, comme nous l'avons vu, l'identité française et représente l'âge d'or de sa littérature. Or, comment insérer dans ce canevas la génération précédant celle des grands classiques ? Les débuts de l'histoire de la littérature consacrent l'idée que l'évolution littéraire au fil des siècles suit un schéma purement organique, qui implique qu'à la période d'enfance, représentée par le Moyen Âge, succède celle de l'adolescence, soit le XVI^e siècle, puis celle de l'âge adulte ou de la maturité, soit le XVII^e siècle, qui précède la phase de décadence. Ce système explique le fait que le classicisme soit perçu comme le moment de plénitude, ainsi que l'affirmaient d'une même voix, mais à quelques années d'intervalle Anatole France et André Gide. C'est selon

¹⁵⁷ Lanson résume les deux inspirations dont témoignent les écrivains français en affirmant que « [l']Italie, d'abord [...] fut notre institutrice », de même que « Lope de Vega, Gongora [sic], fournissaient des modèles que notre Saint-Amant, notre Scarron ont connus, et qui les ont inspirés. » Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, 3^e éd. rév., Paris, Hachette, 1895, p. 377 et p. 378.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 377.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 380. Rappelons que ces reproches sont également formulés par Croce qui fait du baroque une « course à la stupéfaction ». Benedetto Croce, « Baroque », *op. cit.*, p. 162. Voir à ce propos la section précédente.

¹⁶⁰ Soulignons qu'à ce moment en France le terme de préciosité englobe à la fois celui de baroque et de maniérisme qui ne sont pas encore acceptés. La distinction entre ces différents mouvements ne sera faite que plus tard et excède, en ce sens, le cadre de nos propos. Voir à ce sujet Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, *op. cit.* ; Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, *op. cit.*

¹⁶¹ Daniel Mornet, *Histoire de la littérature française classique*, Paris, Armand Colin, 1950 [1940], p. 25.

¹⁶² Lanson traite, en 1895, des « défauts » et des « négligences » de Rotrou. Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. 439. Madame de Staël déplorait déjà les « défauts sans nombre » de Calderón et Lope de Vega. Germaine de Staël-Holstein, *De La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, nouv. éd. d'Axel Blaesckhe, Paris, InfoMédia Communication, 1998 [1799], p. 166.

ce schéma évolutif et organique que l'on peut également comprendre l'appellation d'« attardés » et d'« égarés¹⁶³ », conférée par Lanson aux écrivains français du début du XVII^e siècle et précédant la génération des grands classiques. Cet art émigré qu'est le baroque devance le classicisme en France et, en ce sens, son positionnement se trouve renversé par rapport au reste de l'Europe¹⁶⁴.

Dans cet ordre d'idées, un second motif de la résistance française à cette terminologie réside dans le fait que, contrairement aux autres pays européens, le baroque ne se développe pas à la suite du classicisme, mais le précède. En 1912, Brunetière est parfaitement conscient de cette différence et déclare ne pas vouloir en appeler à la terminologie de Gautier : « [n]ous ne les appellerons ni les *Grotesques*, ni les *Libertins*, ces mots n'ayant pas pour eux [les hommes qui écrivent entre 1610 et 1650] le même sens qu'il prendra plus tard, mais plutôt les *Irréguliers* ou, encore, les *Attardés du XVI^e siècle*¹⁶⁵. » Il parvient ensuite à assimiler cette « époque précise qui sépare l'apogée de la décadence », mais qui en France « au lieu de préparer la décadence, a précédé la période de perfection » à une « maladie¹⁶⁶ ». Cette distinction majeure explique la dénomination de préclassique souvent conférée à l'époque baroque que ce soit par Raoul Morçay ou encore Jean Tortel¹⁶⁷, terminologie qui ne concède aucune indépendance à cette dernière vis-à-vis de la période qui lui succède.

¹⁶³ Lanson intitule un de ses chapitres « Attardés et égarés ». Voir Gustave Lanson, « Livre I – La Préparation des chefs-d'œuvre : Chapitre II – Attardés et égarés », *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 362-386. Brunetière n'emploie que le premier terme. Voir Ferdinand Brunetière, *Histoire de la littérature française classique (1515-1830)*, t. 2, Paris, Librairie Delagrave, 1912, p. 122.

¹⁶⁴ Rappelons que dans le reste de l'Europe, l'art baroque se développe à la suite du classicisme de la Renaissance italienne. Voir Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, op. cit. En France, le baroque est « précédé d'un classicisme renaissant » et suivi d'un « long classicisme de coloration baroque ». Nous reprenons la terminologie de Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, op. cit., p. 233.

¹⁶⁵ Ferdinand Brunetière, *Histoire de la littérature française classique*, op. cit., p. 122. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 93.

¹⁶⁷ Ce terme apparaît d'ailleurs vers 1870, selon *Le Nouveau petit Robert de la langue française*, soit approximativement au moment de l'exhumation de ces œuvres par les romantiques. Voir Raoul Morçay, « Troisième partie : la littérature préclassique », *La Renaissance*, t. 2 d'*Histoire de la littérature française*, Paris, J. de Gigord, 1933, p. 205-244 ; Jean Tortel (dir. publ.), *Le Préclassicisme français*, Paris, Les Cahiers du Sud, 1952.

Par sa gloire, de même que par son caractère purement national, le classicisme littéraire français aura donc éclipsé le baroque ; l'histoire littéraire française retient le premier, qui se forge un discours critique en même temps qu'il se construit, au détriment du second qui se voit délaissé. En effet, il suffit de se rappeler les propos de Corneille, en 1660, soit en pleine période classique, au sujet de sa pièce, représentée pour la première fois en 1636, *L'Illusion comique*. Après l'avoir qualifiée d'« étrange monstre¹⁶⁸ », il affirme qu'elle « a tant d'irregularitez, qu'elle ne vaut pas la peine de la considerer¹⁶⁹ ». Avec le recul, Corneille juge sévèrement cette œuvre de jeunesse, et cela, malgré le bon accueil qu'elle suscita lors de ses représentations. Cet art « outrancier », faisant fi de la raison, représente ainsi pour les historiens de la littérature une sorte d'archaïsme qui s'harmonisera au fil du temps et donnera naissance aux splendeurs réglées du classicisme.

À ce propos, le discours métaphorique de Charles-Augustin Sainte-Beuve résume avec éloquence dès le XIX^e siècle cette vision du passage du baroque au classicisme :

on aspirait sourdement à l'original et au nouveau et quelques esprits, puissants mais bizarres, comme Saint-Amant et Théophile, s'égarèrent en le cherchant. C'est alors que le siècle de Louis XIV se leva sur ce chaos littéraire, le vivifia de ses feux, et l'inonda de ses clartés. À l'instant les dernières ombres s'effacèrent et, suivant l'expression de Pindare, le ciel fut désert d'étoiles¹⁷⁰.

La métaphore du chaos rappelle bien entendu celle que nous avons vue qu'Eugenio d'Ors formulera à son tour en 1935 à propos de sa théorie des *éons*. La perception de Sainte-Beuve demeure néanmoins plus réduite et négative puisque pour lui, la soif d'innovation caractéristique du baroque cause sa perte et n'engendre que confusion. Son manque de clarté et de rigueur contraste fortement avec le classicisme qui lève le voile sur cette obscurité initiale et permet le rayonnement de toute la production littéraire française, de même que la

¹⁶⁸ Pierre Corneille, « A Mademoiselle M. F. D. R. », *L'Illusion comique : comédie publiée d'après la première édition (1639), avec les variantes*, op. cit., p. 3.

¹⁶⁹ Id., « Examen », *L'Illusion comique : comédie publiée d'après la première édition (1639), avec les variantes*, op. cit., p. 123.

¹⁷⁰ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle*, t. 1, Paris, A. Sautet et Compagnie, 1828, p. 212-213. Pour la modification du jugement que porte Sainte-Beuve sur la littérature du début du XVII^e siècle, voir Raphaël Molho, *L'Ordre et les ténèbres ou la naissance d'un mythe du XVII^e siècle chez Sainte-Beuve*, Paris, Armand Colin, 1972.

naissance de ce qui représente réellement l'esprit français. Plutôt que d'offrir une vision d'ensemble des diverses tendances, ce que la notion de baroque permettra, la période qui précède le classicisme est présentée comme un amas confus de tendances étrangères qui corrompent la clarté de l'esprit français. Sans le recours à cette notion, ce n'est donc que par opposition et par la négative qu'il est possible de définir la création littéraire de cette période. Or, rappelons que les mêmes mécanismes étaient à l'œuvre dans les définitions associées à la perle baroque, ce qui explique sans doute l'anathème initialement jeté en France sur la notion elle-même.

Le règne de Louis le Grand donne naissance à l'harmonie classique dans laquelle domine le culte de la raison et des règles. L'ordre, la mesure et la clarté définissent à la fois l'esprit français et son plus noble représentant, le classicisme. Par opposition, le baroque n'est que manquement dans la composition, excès et confusion. C'est d'ailleurs justement ce que Lanson reproche à Montaigne, soit la présence d'une structure relâchée qui donne l'impression de désordre : « [j]e sais bien ce qui manque à Montaigne, ou ce qu'il a de trop, pour être classique : le corps tient trop de place en lui ; l'individu s'étale. L'ordre manque, et le raisonnement, et les proportions¹⁷¹. » Par conséquent, l'époque baroque est longtemps considérée comme une période trouble et ses artisans sont jugés comme des artistes mineurs et de second ordre ; estimés sans grand intérêt, ils se trouvent ainsi dénigrés. Néanmoins, Henri Bremond, sans contredire entièrement le jugement lansonien qui fait figure d'autorité, voit ceux-ci comme des anticipateurs et affirme qu'ils se rapprochent davantage du XX^e siècle que leurs successeurs classiques :

[a]ttardés, égarés, comme dit M. Lanson des écrivains rebelles à la révolution classique. Oui, sans doute et pour le goût qui n'est pas ici notre affaire et surtout pour les idées, pour la philosophie de la vie. En retard, très en retard, sûre façon quelquefois d'être aussi très en avance [...]. Attardés, égarés, oui encore mais, à peu d'exceptions près, leur siècle étincelant et bizarre, le siècle de Louis XIII s'attarde, s'égare avec eux¹⁷².

¹⁷¹ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 330-331.

¹⁷² Henri Bremond, *L'Humanisme dévot (1580-1660)*, t. 1 d'*Histoire littéraire du sentiment religieux en France : depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris, Bloud et Gay, 1916, p. 188 ; cité dans Franco Simone, *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia*, Milano, Mursia, 1968, p. 296-297.

Obscurité, irrégularité, bizarrerie, démesure, difformité, tels sont les traits du baroque, qui se rapprochent des qualificatifs prêtés à la perle initiale, mais aussi originalité, novation, flamboyance et imagination viennent compléter ce portrait qui ne saurait déplaire aux surréalistes.

Si la notion de baroque n'est pas adoptée en France au début du XX^e siècle par les historiens de la littérature, elle y est du moins déjà connue quelque peu, surtout dans le domaine de l'histoire de l'art. Comme nous avons pu le montrer précédemment, les travaux étrangers sur la question n'y sont pas ignorés, mais cette terminologie demeure fort contestée, comme en témoignent, en 1912, les propos de l'historien de l'art français, Marcel Reymond, dans *De Michel-Ange à Tiepolo* : « ce mot si fâcheux [dit-il], je l'éviterai autant que possible [...] ne le conservant parfois qu'en raison de sa brièveté¹⁷³. » D'une manière générale, l'existence de l'art baroque en France y est déniée encore dans les années vingt, et cela, comme dans le cas de la littérature, au nom de ce « sens de la mesure¹⁷⁴ » si typiquement français. Si certains, comme Pierre Du Colombier, parviennent à envisager que cet art ait réussi à y pénétrer, ce n'est toutefois que « singulièrement épuré, débarrassé du mauvais goût qui le surcharge¹⁷⁵ », autrement dit sous les traits du classicisme.

En ce sens, l'art et la littérature baroques ne correspondent pas au goût français dont le canon national demeure celui du classicisme et, dans l'ensemble, la critique n'arrive pas à associer la notion de baroque à des caractéristiques positives. Il suffit, pour s'en convaincre,

¹⁷³ Marcel Reymond, *De Michel-Ange à Tiepolo*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1912, p. 118. Également présent dans *Id.*, « L'Art romain du XVII^e siècle », *Revue des deux mondes*, vol. 8, mars-avril 1912, p. 390. Encore en 1923, Pierre Du Colombier confirme dans un article à la fois le refus de la notion elle-même, de même que le préjugé à l'égard des œuvres, puisqu'il évoque l'« ostracisme qui pèse sur l'art, que j'appellerai, comme tout le monde, et malgré M. Reymond lui-même, l'art "baroque" (mauvaise expression certes [...]) ». Pierre Du Colombier, « Les Beaux arts : M. Lemonnier et l'art du grand siècle », *Revue critique des idées et des livres*, vol. 35, n° 211, avril 1923, p. 247.

¹⁷⁴ *Id.*, « Les Beaux arts : Une Réhabilitation de l'architecture baroque », *Revue critique des idées et des livres*, vol. 34, n° 196, janvier 1922, p. 57. Notons que cet article constitue un compte rendu d'un ouvrage auquel participe également Marcel Reymond. Voir André Michel (dir. publ.), *L'Art en Europe au XVII^e siècle*, t. 6 d'*Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1921.

¹⁷⁵ Pierre Du Colombier, « David ou le faux antique », *Revue critique des idées et des livres*, vol. 21, n° 122, 10 mai 1913, p. 259.

de lire ces lignes de Reymond à propos du travail du Bernin dans la basilique Saint-Pierre : « [l]e baldaquin du Bernin est une œuvre irréprochable : les mots de “baroque”, d’“art corrompu”, de “mauvais goût”, n’ont rien à faire ici¹⁷⁶. » Cet extrait met clairement en évidence l’idée largement répandue en France au début du XX^e siècle, selon laquelle une œuvre d’art ne peut être simultanément accomplie et baroque ; par opposition, nous pouvons comprendre que pour être digne d’intérêt, elle doit être en mesure de se rapprocher du modèle qui, rappelons-le, en sol français demeure celui du classicisme. Il semble ainsi que le mot dérivé de la perle, avec sa connotation péjorative initiale, ait encore une trop grande emprise en France à ce moment pour que la notion puisse réellement s’y imposer¹⁷⁷. Mentionnons toutefois que Reymond est un des premiers critiques français à s’être attardé à l’art de cette période et à le présenter sous un angle favorable, en dépit de son refus de la notion de baroque elle-même¹⁷⁸. Son commentaire précédemment cité sur Le Bernin se poursuit d’ailleurs en termes élogieux et l’auteur y souligne que « [l]’œuvre est aussi surprenante par sa beauté que par sa nouveauté¹⁷⁹. »

C’est en 1921 qu’une brochure intitulée *Classique-baroque-moderne*, qui introduit la notion sans la remettre en cause, voit le jour à Paris. Son auteur, Theo van Doesburg¹⁸⁰ ne

¹⁷⁶ Marcel Reymond, *Le Bernin*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, [1911], p. 36.

¹⁷⁷ À ce propos, Jean Cassou précise dès l’introduction de son article qui vulgarise la notion en France que « [l]e terme baroque n’a pas dans notre langage courant l’ampleur qu’on lui donne en Allemagne ou en Espagne. » Jean Cassou, « Apologie de l’art baroque (Première partie) », *L’Amour de l’art*, vol. 8, n° 10, octobre 1927, p. 349.

¹⁷⁸ Sous le nom de style jésuite, Reymond regroupe l’art de la Contre-Réforme et l’art romain du XVII^e siècle. Le premier constitue une forme de révolte envers celui de la Renaissance, plus précisément envers son aspect non chrétien. Ainsi, « christianisme, force, tristesse » sont ses caractères ; le dernier d’entre eux disparaît pour laisser place à un art moins austère qui privilégie le mouvement et le luxe, soit l’art romain qui s’épanouit entre 1625 et 1680, auquel Reymond réserve le nom de « style baroque », terme qu’il n’accepte que par commodité. Voir Marcel Reymond, « L’Art de la Contre-Réforme : ses caractères généraux : I- Italie », *Revue des deux mondes*, vol. 2, mars-avril 1911, p. 394.

¹⁷⁹ Marcel Reymond, *Le Bernin*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁸⁰ Ce nom est un des trois pseudonymes de Christian Emil Marie Küpper qui s’est aussi fait connaître sous celui de I. K. Bonset ou encore Aldo Camini. Fondateur du mouvement De Stijl en 1918, il participe également aux activités de dada en Hollande et à Paris et notamment à la fameuse soirée du *Cœur à barbe* qui eut lieu le 6 juillet 1923, au théâtre Michel. Voir à ce sujet Yves Poupard-Lieussou et Michel Sanouillet (éd.), *Documents dada*, Paris, Weber, 1974, p. 90. Cette soirée à laquelle prennent part les futurs surréalistes consomme la rupture entre André Breton et Tristan Tzara et marque la coupure entre les dadaïstes et les futurs surréalistes. Son compte rendu de cette soirée

s'attaque point à la terminologie, mais préserve cependant le jugement défavorable à son égard, partagé par les historiens de la littérature. En effet, s'il l'accepte c'est uniquement pour la qualifier de « maladie », de « virus », de « peste du baroque¹⁸¹ » et perpétuer ainsi les préjugés que les historiens de la littérature avaient envers la production de ces auteurs « égarés » au cœur du Grand Siècle. Il y définit l'art baroque comme un « rapport disharmonieux¹⁸² » qui se manifeste par « la prédominance de l'accidentel, de l'externe, du particulier, d'où devait découler logiquement le jeu capricieux de l'arbitraire, aussi bien dans l'architecture que dans la peinture¹⁸³ ».

Ce « rapport disharmonieux » entre ce qu'on pourrait appeler, en empruntant une expression de Rousset « l'intérieur et l'extérieur¹⁸⁴ », évoque d'ailleurs la « domination du décor », critère du baroque que celui-ci formulera dans les années cinquante et qui réside dans la « soumission de la fonction au décor, la substitution à la structure d'un réseau d'apparences fuyantes, d'un jeu d'illusions¹⁸⁵ ». Pour Doesburg, comme pour Wölfflin et Raymond, Michel-Ange demeure indissociable de cette notion. Notons toutefois que Doesburg privilégie la version transhistorique du baroque, puisqu'il spécifie qu'une œuvre d'art peut appartenir à cette catégorie indépendamment de l'époque à laquelle elle appartient, du moment qu'elle répond à cette série de critères esthétiques.

Il faudra attendre l'année 1927 pour que la notion de baroque, libérée des préjugés qui lui étaient longtemps attachés, soit réellement introduite en France par le biais d'un article de Jean Cassou, critique d'art, écrivain et traducteur de certains ouvrages d'Eugenio d'Ors¹⁸⁶. Plus précisément, il y traite de l'art baroque pour en extraire la notion de « baroquisme »

constitue un des rares témoignages à vif. Voir Theo van Doesburg, « Ils ont presque tué Tzara », dans Marc Dachy (éd.), *Archives Dada : chronique*, Paris, Harzan, 2005, p. 340-343.

¹⁸¹ *Id.*, *Classique-baroque-moderne*, Anvers, de Sikkels ; Paris, L. Rosenberg, 1921, p. 21-22.

¹⁸² *Ibid.*, p. 13.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸⁴ Jean Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur : essais sur la poésie et le théâtre au XVII^e siècle*, op. cit. Doesburg parle plus précisément de l'équilibre entre « l'essence et l'apparence » qui est rompu dans l'art baroque. Theo van Doesburg, *Classique-baroque-moderne*, op. cit., p. 22.

¹⁸⁵ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, op. cit., p. 181-182.

¹⁸⁶ Voir à ce sujet la section précédente.

qu'il oppose à celle de classicisme. Son « Apologie de l'art baroque » permet non seulement l'adoption de la notion, malgré la variation terminologique, mais aussi d'envisager d'une manière positive les œuvres de cette période qui s'étend, selon lui, de la fin de la Renaissance et perdure pendant près de deux siècles. En dépit de cette inscription dans le temps qui suggère un baroque historicisé, quoique élargi, sa pensée ne réfute pas la lignée transhistorique. Développant les idées esquissées déjà par les romantiques eux-mêmes, il affirme que le baroque constitue « un des aspects les plus vifs du romantisme éternel¹⁸⁷ ». Il précise en outre dans cette optique déshistoricisée que Picasso est « le plus grand artiste baroque de notre temps¹⁸⁸ », idée qu'il conservera par la suite en dépit de la position contraire d'Eugenio d'Ors¹⁸⁹.

Éminent hispaniste¹⁹⁰, Cassou est familier des travaux de celui-ci et de sa vision du baroque, dont il rappelle d'ailleurs l'idée des « formes qui volent » auxquelles il ajoute les « formes qui souffrent¹⁹¹ ». La souffrance, la douleur et la violence deviennent ainsi indissociables des formes tourmentées caractéristiques du baroque. Son article constitue une sorte de synthèse des travaux européens sur le sujet et présente de la sorte ces diverses idées en France. Nous y retrouvons tous les traits communs du baroque précédemment cités, que ce soit l'obscurité et l'aspect pictural identifiés par Wölfflin, le principe de contradiction en accord avec d'Ors, la recherche de l'effet de surprise signalé par Croce, la liberté d'imagination, la surcharge ornementale, les lignes courbes, l'instabilité, ou encore le mouvement. Tous ces éléments dressent le portrait d'un art tourmenté qui s'oppose, une fois encore, à l'art classique. De plus, Cassou souligne la théâtralité de l'art baroque, évoquant la similitude entre un lieu de culte jésuite et un théâtre, conséquence de cet impératif baroque de rendre réellement palpables, perceptibles par les sens, les aspects de la vie spirituelle. Il cite

¹⁸⁷ Jean Cassou, « Apologie de l'art baroque (Première partie) », *op. cit.*, p. 350.

¹⁸⁸ *Id.*, « Apologie de l'art baroque (Seconde partie) », *op. cit.*, p. 422.

¹⁸⁹ Voir à ce sujet la section précédente.

¹⁹⁰ Rappelons qu'il est d'ailleurs l'un des grands traducteurs de *Don Quichotte* au XX^e siècle. Voir Miguel de Cervantes Saavedra, *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche – Nouvelles exemplaires*, éd. de Jean Cassou, trad. de l'espagnol par César Oudin, François Rosset et Jean Cassou, Paris, Gallimard, 1949.

¹⁹¹ Jean Cassou, « Apologie de l'art baroque (Première partie) », *op. cit.*, p. 350.

ainsi comme figures exemplaires de cet esprit baroque les mystiques Thérèse d'Avila et Jean de la Croix.

Il élargit par ailleurs l'application de la notion à la littérature, s'attardant sur ce qu'il appelle le « baroque littéraire¹⁹² » de Góngora et mentionnant le conceptisme qui a pris en France, selon lui et comme le stipulaient déjà les historiens de la littérature, les traits de la préciosité. À notre connaissance, il s'agit ici de la première occurrence en France de cette association entre préciosité et baroque ou baroque, sans coloration péjorative. Il mentionne également que les figures de style privilégiées de cette littérature sont l'antithèse, en vertu de cette contradiction qui y est inhérente, la métaphore, qui permet ce dialogue des divers éléments présents, et surtout l'hyperbole, qu'il rapproche de la « *maniera grande*¹⁹³ » de Vasari et qui n'est pas sans évoquer le style emphatique que Wölfflin percevait déjà chez Le Tasse. La pléthore d'images forme l'ornementation du texte baroque et en vient à obscurcir son sens. Si Cassou relie ces figures de style retrouvées dans les textes aux caractéristiques de l'art baroque, nous devons cependant rappeler qu'elles avaient déjà été identifiées par Lanson dès 1895. Le passage par l'art permet à Cassou de montrer une correspondance avec la littérature de la même époque et d'élargir l'application de la notion de baroque au domaine des lettres.

L'acceptation de la notion de baroque permettra d'envisager cette littérature comme un mouvement à part entière, qui se développe et parvient à maturité durant la seconde moitié du XVI^e siècle et le début du siècle suivant. Toutefois, accepter cette catégorie pour la littérature française c'est également mettre en péril la suprématie de son canon national, de ses lettres, et enfin de l'esprit français lui-même. D'abord ressuscitées par les romantiques en quête de prédécesseurs qui les appuieraient dans le combat qui les opposait au classicisme, les œuvres baroques retournent, au début du XX^e siècle, dans la poussière d'où elles ont été exhumées. Au cours des premières décennies, elles tombent sous le joug du jugement implacable des historiens de la littérature qui ne voyaient qu'emprunts étrangers contraires à l'esprit français

¹⁹² *Ibid.*, p. 352.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 353. C'est l'auteur qui souligne. Au sujet de Wölfflin, Vasari et du Tasse, voir la section précédente.

qui, pourrait-on dire pour suivre l'idée de Lanson, s'égareait dans des artifices clinquants coupables de l'obscurcissement du sens.

Par la négative, une première définition est esquissée de ce qui sera plus tard regroupé sous l'appellation de baroque : artifice, défauts, surcharge, confusion. En renversant ces données, nous pourrions également y percevoir théâtralité, innovation, discours imagé, composition plus ouverte, libre, spontanée, vivante. C'est toujours à travers le domaine de l'art que la notion de baroque, quoique encore contestée au début du siècle, parviendra à rassembler en son sein ces caractéristiques initiales de la littérature. Or, les jeunes surréalistes évoluent eux-mêmes parmi ces idées qui se propagent de plus en plus en France, même si *a priori*, ils ne semblent pas prendre part aux débats autour de ce sujet. À travers leurs haines déclarées envers certains défenseurs du classicisme, tels que Gide ou France, et sous leurs allégeances prêtées aux découvreurs d'œuvres baroques tels que les romantiques, nous pouvons néanmoins comprendre de quel côté penchent leurs préférences.

Dans ce survol qui permet d'envisager l'état de la question du baroque en France dans la première moitié des années trente, nous nous sommes attachée à la modernité de la notion elle-même qui, il ne faut pas l'oublier, se développe en terre française simultanément au mouvement surréaliste. En somme, il faut distinguer trois éléments qui, tout en demeurant liés, sont distincts : le mot baroque dont les origines remontent au XIII^e siècle, l'art et la littérature qui se sont développés au XVI^e et au XVII^e siècles et enfin, la notion elle-même qui a été forgée à partir de la fin du XIX^e siècle. Cette construction *a posteriori* reprend à la fois les idées associées à la perle originaire qui s'éloignait d'un canon et celles du syllogisme perçu comme artificiel. Irrégulière, la perle était considérée donc hors-norme et frappait par sa forme défectueuse, voire par sa bizarrerie. Quant à l'origine syllogistique invoquée encore dans la phase d'élaboration de la notion, elle vient enchérir la connotation de bizarrerie et y ajouter celle de fausseté et de confusion. Aussi, en raison même de ses racines, la catégorie du baroque ne peut-elle pas s'émanciper entièrement de ces sens initiaux et péjoratifs.

Cet assujettissement premier du mot lui-même gardera durablement l'art baroque dans l'ombre de celui de Louis XIV d'un côté et, de l'autre, dans celui de la Renaissance italienne, perçus tous deux comme le modèle duquel les œuvres du XVI^e et du XVII^e siècles

s'éloignaient. Les oppositions françaises et le refus du domaine de la littérature face à la notion de baroque expliquent la lenteur et le retard des travaux sur la question dans ce pays par rapport au reste de l'Europe. Les caractéristiques précises de la production littéraire de cette période étaient néanmoins définies, mais un phénomène de résistance persistait encore au début du XX^e siècle qui empêchait de considérer ce moment autrement qu'en tant que période de préparation, de tâtonnements hasardeux et non réussis précédant l'avènement du véritable esprit français incarné dans le classicisme.

C'est ce qui explique qu'en France, les débats sur le baroque deviennent contemporains du surréalisme. Petit à petit, les positions de la critique changent et peut-être parce que les surréalistes eux-mêmes reprennent certains éléments de cette esthétique décriée pour ses fautes de goût et ses origines étrangères, les théoriciens français du XX^e siècle en arrivent à intégrer le baroque au schéma auparavant restrictif qu'ils dessinaient du XVII^e siècle. En effet, une similarité est ressentie d'emblée entre les œuvres de la période baroque et celles modernes et cela, que la notion soit acceptée ou non. Élaborée rétrospectivement et même entièrement construite, la notion de baroque en appelle toujours à des précautions, dans le but d'éviter les dangers d'une baroquisation universelle. Aussi pouvons-nous constater que l'introduction et le développement de ce discours théorique en France ne sont pas étrangers à l'apparition du surréalisme, en ce sens qu'ils se développent simultanément. Plutôt que de nous soucier de donner un portrait du baroque tel que les baroques eux-mêmes pouvaient le percevoir ou tel qu'on peut le décrire aujourd'hui, notre intérêt se situe justement dans ce double mouvement entre, d'une part, un art et une littérature éloignés de près de trois siècles et, de l'autre, une notion moderne et contemporaine d'un mouvement, le surréalisme. C'est ainsi que certaines phrases de Cassou, écrites dans son article de 1927, nous font déjà songer au surréalisme officiellement né trois ans auparavant. Pour lui, l'art baroque « nous arrache à nous-mêmes et nous entraîne orageusement vers des zones, où tout, comme dans les rêves, devient possible¹⁹⁴ ». Or, ce pouvoir du rêve est encensé d'emblée par les surréalistes qui aspirent justement à le libérer de la « parenthèse¹⁹⁵ » à laquelle il a été longtemps réduit.

¹⁹⁴ Jean Cassou, « Apologie de l'art baroque (Première partie) », *op. cit.*, p. 350.

¹⁹⁵ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 317.

Dans le même ordre d'idées, Cassou ajoute qu'

[a]lors que l'art classique emploie des éléments transformés et comme digérés et qui se rejoignent sur un même plan qui est celui de l'intelligence, l'art baroque se manifeste à ce point même où la matière, commence seulement à se transformer en esprit. [...] En ce sens, le baroque est un art barbare ; il est le premier vagissement, le premier étirement de la nature¹⁹⁶.

Au fil des recherches, un véritable « catalogue de lieux communs¹⁹⁷ », pour reprendre la formulation de Berregard, se met en place dans lequel s'esquisse un premier portrait de la notion de baroque : composition relâchée ou empreinte de spontanéité, démesure qui se manifeste notamment par l'abus des diverses figures du discours, aspect composite ou multiple, impératif du *far stupir*, opposition à la raison, violence, théâtralité, mouvement, instabilité et nouveauté forment les caractères de cette nouvelle notion. La seconde partie de cette thèse s'attachera à montrer comment se reflètent ces lieux communs du baroque dans les premières œuvres surréalistes, afin de voir plus précisément si nous pouvons y déceler une influence de l'art et de la littérature baroques eux-mêmes ou plutôt un lien avec la notion conçue par les théoriciens à partir de la fin du XIX^e siècle. Mais avant de nous y consacrer, nous étudierons d'abord dans le prochain chapitre l'accueil que réservent les surréalistes à la catégorie du baroque, ainsi qu'aux œuvres qu'elle vient définir.

¹⁹⁶ Jean Cassou, « Apologie de l'art baroque (Seconde partie) », *op. cit.*, p. 417.

¹⁹⁷ Sandrine Berregard, « Corneille entre classiques et romantiques : contradictions et conciliations dans la critique de la fin du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 246.

CHAPITRE II

LE SURREALISME FACE À LA (RE)DÉCOUVERTE DU BAROQUE

La reconquête moderne du baroque en France se fait plus tardivement que dans le reste de l'Europe et de ce fait, l'histoire de cette (re)découverte est simultanée à celle de la naissance et du développement du surréalisme. Quelles raisons peuvent expliquer ce subit intérêt envers une période éloignée et délaissée ? Pourquoi ce début de siècle s'attache-t-il à ces œuvres particulières ? « Est-ce réaction contre le style industriel et la construction utilitaire ? A-t-il été ressenti, ce qui serait assurément un malentendu, comme un art de rupture, dans le sillage de l'expressionnisme en Allemagne, du surréalisme ailleurs¹ ? » Jean Rousset s'interroge ainsi sur les sentiments de similitude expliquant l'intérêt soudain pour cette période pendant longtemps oubliée et met néanmoins en garde contre les parentés qui pourraient obscurcir le terrain de la recherche. En Allemagne, cette résurgence du baroque coïncide en effet avec l'avènement de l'expressionnisme et de son imaginaire apocalyptique.

En France, la Première Guerre mondiale engendre une sensibilité qui trouve peut-être écho dans le baroque, art également issu d'une période trouble de l'histoire et attestant d'un moment de crise généralisée, autant au point de vue religieux que politique, économique et intellectuel. À la période de crise qui donne naissance au baroque répond la réapparition d'un bouleversement, celui causé par la Première Guerre mondiale, qui ébranle les valeurs de la société et dont le surréalisme, à la suite de dada, se pose en héritier. La Deuxième Guerre est un second cataclysme et les années qui succèdent ce choc marquent non plus seulement l'entrée du baroque en France, ce que l'après Première Guerre avait lentement permis, mais véritablement son étude et son acceptation. Cette crise de l'homme ne saurait faire autrement que de se refléter dans l'art qui lui permet en quelque sorte la fuite, ou qui constitue du moins

¹ Jean Rousset, *L'Aventure baroque*, op. cit., p. 53.

un moyen d'expression libérateur. Or, Rousset ne manquera pas de confirmer que « les sensibilités formelles, natives ou acquises, existent, elles décident de nos choix² ».

Toutefois, les jeunes surréalistes semblent méconnaître, dans un premier temps, les travaux sur la catégorie esthétique et historique que constitue le baroque. Si curieux de l'actualité artistique de leur époque, ils paraissent paradoxalement ignorer *a priori* tout ce qui a trait à ce nouveau sujet. Ce second chapitre s'attachera à éclaircir ce point précis et sera consacré, en ce sens, aux échos, au sein du surréalisme, de cette construction toute théorique qu'est la notion de baroque, ainsi que de la (re)découverte de l'art et de la littérature désignés par ce nom. Pour ce faire, nous avons dû préalablement effectuer des recherches dans des archives de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine, mais également sur le site internet de l'Atelier André Breton qui regroupe la collection de l'auteur mise en vente en 2003. Cette documentation nous a parfois permis de repérer l'usage fait par les surréalistes du simple mot « baroque » et de situer l'introduction de la notion dans leur univers, mais surtout de comprendre la place des artistes et écrivains baroques au cœur de la généalogie esquissée au fil des années par le groupe.

Afin de dresser un portrait de la position du surréalisme face à la (re)découverte du baroque nous nous intéresserons, dans un premier temps, à l'emploi que font les surréalistes du mot. Nous nous attarderons plus particulièrement à l'analyse de leur discours pour en extraire une définition et verrons que, sous leur plume, le sens du terme, en plus de délaisser la connotation péjorative qui y est initialement associée, se révèle plus riche que celui originaire de la perle irrégulière, pour se rapprocher de la notion de baroque elle-même telle que développée par les premiers théoriciens. De ce point de vue, peut-on dès lors toujours soutenir que Breton et ses compagnons n'avaient aucune connaissance des travaux européens sur la question du baroque, travaux qui avaient pourtant réussi à pénétrer en France au début du XX^e siècle, tels ceux de Heinrich Wölfflin, d'Eugenio d'Ors ou encore de Benedetto Croce ?

Aussi nous pencherons-nous, dans un second temps, sur deux articles qui demeurent près du mouvement et qui abordent la notion de baroque en tant que telle, afin de voir comment

² *Ibid.*

elle y est définie, comparativement aux travaux dont il a été question dans le chapitre précédent, ainsi que par rapport aux particularités que nous aurons relevées de l'emploi surréaliste du mot baroque. Le premier, publié par Georges Bataille dans la revue *Documents* en 1929 est intitulé « Le Cheval académique³ » et aborde la catégorie du baroque sans toutefois s'intéresser véritablement aux œuvres appartenant aux XVI^e et XVII^e siècles ou, du moins, en excédant largement ce cadre. Le second, paru en 1933 dans la revue *Minotaure* sous le titre de « Remarque sur le baroque⁴ », s'attache spécifiquement à l'art de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. À travers ces études précises qui se rapprochent du mouvement surréaliste, nous tenterons d'examiner s'il est possible de déceler dans ces deux visions du baroque certains éléments qui ne sont pas étrangers aux préoccupations surréalistes de l'époque.

Par la suite, nous nous attarderons à l'étude des prédécesseurs dont se réclament les membres du mouvement, recherche qui traverse d'un bout à l'autre l'histoire du surréalisme. Quel sens a-t-elle et quelle place les artistes et écrivains baroques, ainsi que leurs œuvres occupent-ils dans ce schéma ? À travers l'étude de cette quête constante d'ancêtres, nous verrons comment les surréalistes participeront à la (re)découverte du baroque, en exhumant des artistes et auteurs que l'on peut qualifier de la sorte, notamment Luis de Góngora et Maurice Scève, mais surtout en intégrant d'emblée des éléments de l'esthétique baroque à leur pratique.

2.1 Définition du mot jusqu'en 1933

Si le baroque en tant que notion s'illustre par son absence initiale dans l'univers surréaliste, les membres du groupe n'y faisant pas directement référence dans les premières années du mouvement, nous pouvons néanmoins retrouver la présence du mot. Nous avons tenté de répertorier son apparition par le biais de nos propres lectures, enrichies de recherches effectuées dans la base de données Frantext, en nous limitant aux publications précédant 1933, soit avant la parution de la « Remarque sur le baroque » de Max Raphaël qui nous

³ Georges Bataille, « Le Cheval académique », *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, n° 1, 1929, p. 27-31.

⁴ Max Raphaël, « Remarque sur le baroque », *op. cit.*, p. 48-52.

révèle concrètement l'introduction de la notion dans une revue à laquelle prenaient activement part les surréalistes. Ce catalogue aussi complet que possible, mais ne pouvant bien entendu avoir la prétention de l'exhaustivité, nous révèle en somme peu d'occurrences du terme⁵.

Néanmoins, l'essentiel, dans le cadre de nos travaux, est le fait d'en avoir un échantillon suffisant pour nous permettre de cerner la signification que les surréalistes prêtent au terme. Il s'agit pour nous d'examiner la définition que nous pouvons en extraire, afin de déterminer si elle est conforme à celle dont nous avons vu les origines et les différents usages qui recèlent généralement une coloration nettement péjorative. S'il existe déjà une évolution chez les surréalistes, de quel ordre est-elle ? Aucune mention ne semble faite de la notion avant l'année 1933, mais nous tenterons de montrer à travers l'étude du mot comment le sens du terme se trouve infléchi par les apports de cette notion et par une possible connaissance des œuvres baroques elles-mêmes, afin de prouver que les surréalistes ne pouvaient réellement ignorer la catégorie du baroque.

La première occurrence du terme que nous ayons trouvée s'inscrit dans le cadre de la correspondance entre Breton et Aragon et témoigne d'un grand nombre d'affinités avec la notion de baroque, telle que développée par les premiers spécialistes de la question, de même qu'avec l'art désigné par ce nom. Dans une lettre de ce dernier qui remonte au mois d'octobre 1918, soit avant même la naissance officielle du surréalisme, il confesse à son ami :

[j]'en suis au goût du *baroque*, à l'idiot momentanément. Parce qu'ainsi l'exige l'ambiance. Glaces de Venise avec fleurs de verre filé, photographies, ex-voto, accordéons dans les chambres à coucher, mille objets ne pouvant être d'aucune utilité mais qui font dire : « Tiens cet objet a la forme d'une tête de chat » ou tout autre aspect.

⁵ Cette faible présence du terme n'a, somme toute, rien d'étonnant si l'on songe au fait que la notion elle-même n'est véritablement popularisée en France qu'au début des années cinquante grâce, notamment, aux travaux de Jean Rousset, à la suite desquels une vogue du baroque s'empare du territoire français qui transforme cette catégorie en véritable fourre-tout épistémologique, et cela, à un point tel, que les spécialistes de la question préféreront de plus en plus l'éviter. Voir à ce propos, Marcel Raymond, *Baroque & renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1985 [1955], p. 63. Pour les travaux de Rousset, rappelons, entre autres, en ordre de publication : Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, op. cit. ; Id. (éd.), *Anthologie de la poésie baroque française*, 2 t., Paris, Armand Colin, 1988 [1961] ; Id., *L'Intérieur et l'extérieur : essais sur la poésie et le théâtre au XVII^e siècle*, op. cit. ; Id., *Dernier regard sur le baroque*, op. cit.

Déjà vu, c'est comme l'amour. Charmante invention, cet art.
 Je suis l'amant d'une putain débraillée. Réellement : quand on n'en peut plus
 (il faut en finir, oh) elle se sauve et crie avec un affreux accent du Midi :
 MANQUÉ⁶ !

Dans ce contexte, le mot baroque ne fait pas directement référence à la notion telle que construite par les premiers théoriciens, mais nous devons toutefois constater qu'il renvoie à l'art, considéré positivement. Quel art est ainsi devenu la maîtresse d'Aragon ? Est-ce véritablement celui né à la fin du XVI^e siècle et qui se déploie au courant de la première moitié du siècle suivant ? Est-ce plutôt « le baroque 1900⁷ » avec lequel Aragon avoue, dans les années soixante, avoir eu de profondes affinités dès son plus jeune âge ? Ou encore, est-ce tout simplement celui de l'amour ?

Ses traits distinctifs peuvent laisser penser qu'il s'agit de l'art baroque tel que perçu par les premiers théoriciens, puisqu'il se décline, tout comme la notion construite pour le cerner, en termes d'accumulation, de surcharge formant un bric-à-brac inutile, n'ayant d'autre raison d'être que lui-même. Aussi, cet art baroque chez Aragon comprend-il autant celui qui commence à la fin du XVI^e siècle, que celui qu'on appelle l'art 1900, dont Gaudí et Mucha sont, à ses yeux, les illustres représentants. Plus précisément, il affirme dans « Le "Modern style" d'où je suis », corroborant la vision transhistorique défendue par Eugenio d'Ors, que « le gothique flamboyant, le baroque du seizième au dix-huitième siècle, et l'art 1900, ou de quelque nom qu'on l'élargisse, furent des mouvements semblables de libération de l'esprit⁸ ».

Ce goût aragonien évoque surtout la mode baroque des *Wunderkammern* qui se développe à partir du XVI^e siècle, élément qui, dans ce cas, ne semble pas avoir attiré l'attention des premiers spécialistes du baroque, contemporains d'Aragon⁹. Comment expliquer alors entièrement le fait que l'auteur prend le soin d'inscrire ce penchant particulier

⁶ Louis Aragon, « [La Garde, Var] [Lundi] Vingt et un [octobre 1918] », *Lettres à André Breton : 1918-1931*, éd. de Lionel Follet, Paris, Gallimard, 2011, p. 220. Nous soulignons.

⁷ *Id.*, « Le "Modern Style" d'où je suis », dans Roger-Henri Guerrand, *L'Art nouveau en Europe*, Paris, Plon, 1965, p. XX.

⁸ *Ibid.*, p. XIX.

⁹ Au sujet de la reprise par les surréalistes des *Wunderkammern* fort goûtés à l'époque baroque, voir le cinquième chapitre.

dans l'air du temps ? En fait, si ces lignes d'Aragon font référence au baroque des XVI^e et XVII^e siècles, elles rappellent également le goût rimbaldien pour les « peintures idiotes¹⁰ », de même que ceux éclectiques de l'héroïne de *Clarisse ou l'amitié*, publié par Paul Morand en 1917, qui se passionne pour les objets les plus divers et inutiles¹¹. Cette caractéristique témoigne, selon Breton qui reprend un extrait de l'ouvrage de Morand dans un article consacré à Apollinaire, de ce « [v]œu d'imprévu qui signale le goût moderne¹² ». Si la recherche de l'imprévu est associée à la modernité, il n'en demeure pas moins qu'elle correspond également à la quête baroque de la surprise et de l'inouï, qui lui vaut les foudres des historiens de la littérature française, mais aussi celles de Croce, pour qui, le baroque est, comme nous l'avons vu, « la recherche et la jouissance de ce qui plaît contre tout, et d'abord contre l'art lui-même¹³ ».

Soulignons également que l'intérêt d'Aragon pour l'accumulation de tels objets provient de leurs apparences indécises : « “[t]iens cet objet a la forme d'une tête de chat” ou tout autre aspect¹⁴. » Cette remarque dans laquelle on décèle l'élément de surprise qu'engendre une telle découverte semble suggérer les propriétés anamorphiques que recèlent ces objets et souligne que la valeur que leur accorde Aragon tient précisément à leur indétermination inhérente qui ouvre la voie à des interprétations de ce type. Enfin, par le recours à la

¹⁰ Arthur Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Une Saison en enfer*, Bruxelles, Alliance typographique (M.-J. Poot), 1873, p. 29.

¹¹ Cette idée est évoquée dans une note de Follet. Voir Louis Aragon, « [La Garde, Var] [Lundi] Vingt et un [octobre 1918] », *Lettres à André Breton : 1918-1931*, op. cit., p. 220 note 3. L'influence de Clarisse se reflète dans le personnage de Matisse, dont la sonorité du nom n'est pas sans rappeler l'héroïne de Morand. À propos de ce personnage d'Aragon, voir le cinquième chapitre.

¹² André Breton, « Les Pas perdus : Guillaume Apollinaire », op. cit., p. 207. Dans cet article, Breton reprend également un extrait de l'ouvrage de Morand, dans lequel les propos tenus par Clarisse révèlent une forte similitude avec ceux de la lettre écrite par Aragon : « [p]etits objets inimaginables, sans âge, jamais rêvés, musée d'enfant sauvage, curiosités d'asiles d'aliénés, collection de consul anémié par les tropiques... jouets mécaniques cassés, lait brûlé, orgues à vapeur, odeur de prêtres, corsets de soie noire à ramages et ces bouquets en perles de couleur faits de toutes les fleurs citées dans Shakespeare... Et je pense soudain aux délires d'*Une saison en enfer* : “J'aimais les peintures idiotes, dessus de porte, décors, toiles de saltimbanques, enseignes...” » Ibid., p. 208. Voir à ce propos Marguerite Bonnet, *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975, p. 127-128.

¹³ Benedetto Croce, « Baroque », op. cit., p. 158.

¹⁴ Louis Aragon, « [La Garde, Var] [Lundi] Vingt et un [octobre 1918] », *Lettres à André Breton : 1918-1931*, op. cit., p. 220.

personnification qui lui permet de prêter un accent particulier à cet art devenu sa maîtresse, il évoque peut-être les tonalités espagnoles propres à l'accent du Midi, tonalités qui rappellent sinon les origines de l'art baroque, du moins un pays dans lequel il s'est particulièrement illustré. Ce que nous pouvons en déduire, c'est qu'il y a un certain jeu de la part d'Aragon entre, d'une part, de possibles connaissances des enjeux propres à la (re)découverte de l'art baroque et à la construction de la notion qui agite l'Europe entière à cette période précise où il écrit et, d'autre part, une idée qui se profile quant au fait que l'art baroque, s'il attire les esprits qui s'y intéressent de plus en plus, ne se laisse pas facilement saisir et demeure difficile à définir. Sa maîtresse ne lui dit-elle pas : « MANQUÉ ! » ?

Dès 1924, le mot baroque se retrouve également à deux reprises sous la plume de Robert Desnos dans son article écrit à la suite des représentations houleuses de la pièce de Raymond Roussel, *L'Étoile au front*. Prenant la défense de l'auteur, il affirme que

[p]our avoir consenti à nous dévoiler les *baroques* mystères de la destinée humaine et, devant une assemblée de la critique parisienne où le talent est à bon marché remis en question, la surprenante existence du génie de M. Raymond Roussel n'a pas manqué de dresser contre lui la coalition des Boulevards, des brasseries et des salles de rédaction¹⁵.

Ici, Desnos semble privilégier une signification qui se rapproche de celle attestée dès 1740 dans le *Dictionnaire de l'Académie française*. En effet, l'adjectif est *a priori* simplement employé en tant que synonyme d'étrange, et de ce fait, l'auteur surréaliste se borne à reprendre et confirmer cette acception figurée et perpétuer ainsi une utilisation on ne peut plus conventionnelle du terme.

¹⁵ Robert Desnos, « L'Étoile au front », 391, n° 17, juin 1924, p. 1. Nous soulignons. Cet article est repris dans *Id.*, « L'Étoile au front », *Nouvelles Hébrides et autres textes, 1922-1930*, éd. de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1978, p. 197-200. Mentionnons que si cet article est paru dans la revue dadaïste de Francis Picabia, il précède d'à peine quelques mois la publication qui marque la naissance officielle du mouvement surréaliste, soit celle du *Manifeste du surréalisme* de Breton qui remonte à octobre de la même année. Notons par ailleurs que la mention du « 8 juin 1924 » à l'intérieur du texte de Breton, dans les toutes dernières pages, nous permet d'en situer la fin de la rédaction peu après cette date ce qui autorise également à considérer l'article de Desnos comme contemporain de la création du premier manifeste de Breton. André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 344 note ***.

Toutefois, pour véritablement comprendre le sens que recèle un terme, il est important d'examiner le cadre dans lequel il s'insère plus globalement, aucun mot ne dévoilant seul toutes ses implications. C'est d'ailleurs la voie que suggère Aragon dès 1924 dans sa préface au *Libertinage* :

jamaïs un mot pour moi ne fait tableau à lui tout seul, mais lié à une multitude de pensées, de sons informes, [...] tout un capharnaüm sensible, duquel je refuse de faire une seule fois abstraction. Ainsi les bords d'un mot s'estompent, et l'idée de la *clarté* telle qu'on l'entend en France, avec un petit air de contentement national, devient pour qui en use, d'une obscurité sans pareille¹⁶.

Cette explication d'Aragon suggère un emploi des mots qui semble faire écho à l'esthétique baroque elle-même. Plus précisément, en décrivant le critère de la clarté chère aux défenseurs du canon national classique, Aragon exprime une vision qui favorise plutôt l'idée de l'obscurité présente dans les œuvres baroques et critiquée par les historiens français de la littérature du début du XX^e siècle. De plus, le vocabulaire choisi – « tableau », « bords d'un mot » qui « s'estompent » – renvoie au domaine de l'esthétique et rappelle certains critères du baroque selon Wölfflin : le style pictural identifiable aux contours des formes représentées qui perdent leur précision et s'estompent, de même que « l'unité indivisible¹⁷ » en vertu de laquelle les divers éléments présents demeurent tous inextricablement liés l'un à l'autre.

L'auteur surréaliste insiste de la sorte sur l'importance primordiale du contexte dans lequel est utilisé un terme pour sa compréhension. De ce point de vue, deux remarques s'imposent au sujet de l'extrait de Desnos précédemment cité : tout d'abord, l'insertion de « baroque » entre deux mots – « dévoiler » et « mystères » – d'un même champ lexical, celui du secret, de l'obscurité, peut teindre la perception donnée de l'adjectif lui-même et l'infléchir légèrement dans ce sens ; de plus, révéler ces « baroques mystères » représente clairement aux yeux de l'écrivain surréaliste une marque du « génie » de Roussel. Rapproché de l'obscurité chère à Aragon et qui n'est pas étrangère à l'univers baroque tel que perçu

¹⁶ Louis Aragon, « Préface à l'édition de 1924 », *Le Libertinage*, Paris, Gallimard, 1983 [1924], p. 280. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁷ Voir Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, op. cit., p. 173.

encore au début du XX^e siècle par les théoriciens qui l'ont (re)découvert¹⁸, mais aussi du génie, l'adjectif prend une connotation nettement positive.

Le second emploi qu'en fait Desnos dans le même article complexifie la définition que nous pouvons en extraire et témoigne d'une signification beaucoup plus riche. Ainsi, il affirme que :

[t]out sur terre est baroque. Le bateau n'est pas plus fait pour la mer que pour le ciel ; il est aussi arbitraire de grouper dans un paysage intellectuel une jeune fille et une fleur, que d'unir à des fins d'obscur reproductions la femelle du requin au scorpion mâle¹⁹.

À partir de la généralisation initiale, l'auteur étaye son raisonnement pour parvenir à instituer l'inhérence d'un principe de réversibilité en vertu duquel le bateau pourrait insensiblement passer de la mer au ciel. Or, il faut noter ici que les écrivains baroques eux-mêmes privilégiaient les images de ce type qui se rejoignent dans la figure du « poisson volant » ou de l'« oiseau nageant » qu'ils développent sous diverses variations. À titre d'exemple, Saint-Amant préfère désigner les oiseaux sous la périphrase de « Nageurs escaillez, [...] / Que Nature empenna d'ailes sous l'Eau mouvantes²⁰ », qu'Urbain Chevreau, ancien poète baroque converti au classicisme, décrit dans ses *Œuvres meslées* en parlant d'un genre d'extravagances dont il donne un exemple italien : « de l'océan de l'air les poissons emplumez²¹ ». Ces différentes métaphores de la figure de l'oiseau reposent plus spécifiquement sur l'inversion des attributs normalement réservés à chaque espèce et

¹⁸ Par exemple, Wölfflin affirmait éloquentement à ce propos : « [t]oute époque a exigé de son art qu'il fût clair. Dire d'une œuvre qu'elle est obscure, ç'a été en tout temps la blâmer. Mais le mot de clarté, au XVI^e siècle, a eu un sens qui s'est perdu ensuite. [...] Dans le baroque [...], la clarté absolue s'assombrit, même quand l'artiste vise à rendre une réalité matérielle en son entier. » *Ibid.*, p. 219.

¹⁹ Robert Desnos, « L'Étoile au front », *op. cit.*, p. 1.

²⁰ Marc-Antoine Girard Saint-Amant, « Sixiesme partie », *Moyse sauvé*, Paris, Augustin Courbé, 1653, p. 128 ; cité dans Gérard Genette « L'Univers réversible », *Figures I*, Paris, Seuil, 1976 [1966], p. 12. Mentionnons que ce passage est également cité dès 1840 par Philarète Chasles qui a, rappelons-le, participé avec Gautier à l'exhumation des auteurs baroques, pour expliquer l'influence de Marino sur Saint-Amant. Philarète Chasles, « Le Marino », *Revue des deux mondes*, vol. 23, 15 août 1840, p. 602. Voir également à ce propos le premier chapitre.

²¹ Urbain Chevreau, *Œuvres meslées*, La Haye, Adrian Moetjens, 1697, p. 364 ; cité dans Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, *op. cit.*, p. 188. Précisons que cette citation est extraite d'un billet critique écrit à « Mr. de la Menardiere » que Rousset date d'environ 1660 et qui se retrouve dans Urbain Chevreau, *Œuvres meslées*, *op. cit.*, p. 363-369.

présument, plus généralement, la possibilité d'une permutation entre l'eau et l'air, entre la mer et le ciel, et cela, tout comme dans le cas du bateau pour Desnos.

À partir des années cinquante, ce motif récurrent dans les œuvres baroques qui stipule la réversibilité du monde sera d'ailleurs étroitement associé à l'esthétique baroque par des théoriciens tels que Jean Rousset²², ou encore Gérard Genette²³. Si Desnos semble renouer en 1924 avec ce *topos*²⁴ des figures du monde renversé largement exploité dans l'art et la littérature baroques, ce ne peut donc être à travers le discours des critiques français qui ne le théoriseront que près de trois décennies plus tard. Pourrait-on dès lors envisager une influence directe de ce motif dans les propos de Desnos à travers une connaissance des œuvres baroques elles-mêmes ? Quoi qu'il en soit, il faut également rappeler que dès le départ, Wölfflin avait bien identifié l'interpénétration des diverses formes présentes dans une composition baroque sous ce qu'il désigne par la formule de « l'unité indivisible²⁵ ». S'il ne peut être question dans ce cas précis de véritable réversibilité ou de renversement, nous pouvons toutefois déjà percevoir la relation qui unit les divers éléments dont les contours indistincts permettent le passage de l'un à l'autre sans incongruité, ni transition. Ainsi, dès le début de la construction et de la théorisation de la notion de baroque, si cette idée de la réversibilité du monde n'est pas déjà clairement énoncée, elle n'est toutefois pas incompatible avec les caractéristiques wölffliniennes qui semblent même l'accepter de manière implicite.

À ce propos, il est également important de mentionner que plus récemment, Mary Ann Caws donne en exergue du premier chapitre de son livre *The Surrealist Look*, publié en 1997,

²² Il étudie plus précisément le motif du « monde renversé » dans Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, *op. cit.*, p. 26-28. Voir également à ce propos la partie qu'il consacre au cas précis de la métaphore qui obéit aux mécanismes des « accouplements inhabituels ». *Ibid.*, p. 184-189.

²³ Gérard Genette, « L'Univers réversible », *op. cit.*, p. 9-20.

²⁴ Il s'agit véritablement du *topos* du *mundus inversus*, au sens où l'entend bien Frédéric Tristan lorsqu'il affirme que « le topos [sic] n'est autre que le lieu commun au sens le plus plat, mais aussi au sens le plus chargé : il est le centre, le nœud, le carrefour où la communauté retrouve signification d'elle-même à travers lui. » Frédéric Tristan, « Étude », dans Frédéric Tristan et Maurice Lever (éd.), *Le Monde à l'envers : anthologie, album*, [Paris], Hachette-Massin, 1980, p. 15.

²⁵ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, *op. cit.*, p. 173.

la première partie de cet extrait de Desnos²⁶. Elle s'attache dans cet ouvrage aux liens entre surréalisme et baroque et, en ce sens, nous pourrions en déduire que malgré l'absence d'explications, l'épigraphe choisie tend à suggérer que l'emploi du mot baroque dans ce passage de Desnos renvoie, pour Caws, à la notion elle-même ou à l'esthétique qu'elle sert à désigner. Si nous ne sommes pas en mesure d'approuver entièrement la voie suggérée par Caws à travers le début de cette citation de Desnos, il n'en reste pas moins qu'il y a effectivement une concordance intéressante entre l'usage que fait l'auteur surréaliste du terme et les critères qui définissent la catégorie du baroque, concordance qui pourra être éclaircie à la lumière d'une analyse de la suite du passage précédemment cité.

L'argumentation desnosienne qui vise à justifier le caractère « baroque » de toute chose se clôt sur la contestation de la préséance accordée aux figures de style qui, parce qu'elles respectent les prérequis de la bienséance, de la vraisemblance et donc, pourrions-nous ajouter, du bon goût français, s'inscrivent dans une norme unanimement acceptée en France, dont le classicisme demeure à ce moment-là le plus noble représentant. À cette voie initiale du motif convenu qu'est celui de la jeune fille et de la fleur, il en offre une seconde qui consiste en l'association pour le moins inattendue du requin et du scorpion. Ce qu'il est intéressant de noter, c'est que ce type de rapprochement contre nature dont Desnos défend la validité correspond à l'*adynaton*, fort goûté des écrivains baroques, qui consiste plus précisément, ainsi que l'indique sa dénomination latine – *impossibilia* – à lier des éléments impossibles, irréconciliables, et mettre ainsi de l'avant des rapports incongrus d'un monde renversé²⁷.

Aussi, face au couple improbable du scorpion et du requin forgé par Desnos, ne pouvons-nous nous empêcher de songer aux associations imprévues que Théophile de Viau multipliait déjà, plus de trois siècles auparavant, dans son « Ode » :

²⁶ L'extrait y figure en traduction anglaise : « [e]verything on earth is baroque. The boat is no more made for the sea than the sky. » Mary Ann Caws, *The Surrealist Look : an Erotics of Encounter*, op. cit., p. 3.

²⁷ Nous nous limitons ici à cette définition succincte de l'*adynaton*, car nous y reviendrons de manière plus détaillée dans la seconde partie. Pour plus de précisions sur l'*adynaton*, le motif du monde renversé et des ouvrages de référence importants sur ces questions, nous renvoyons à la deuxième section du cinquième chapitre.

[c]e ruisseau remonte en sa source,
 Un bœuf gravit sur un clocher,
 Le sang coule de ce rocher,
 Un aspic s'accouple d'une ourse²⁸.

Ces divers rapprochements impossibles témoignent, tout comme le procédé de l'anamorphose qui est également exploité à l'époque baroque et que les surréalistes sauront récupérer²⁹, d'un univers où les rapports logiques sont inversés et contribuent ainsi au motif du monde à l'envers duquel ils se font l'expression. Si Desnos ne mentionne pas ce poème baroque dans son article, rappelons qu'il est toutefois vivement apprécié des surréalistes, ce que prouve une lettre de Michel Leiris écrite à sa mère en 1922. Ce dernier y confirme effectivement sa connaissance de cette « Ode » de Théophile de Viau³⁰, qu'il cite par ailleurs en intégralité dans son « Essai sur le merveilleux dans la littérature occidentale », entrepris à partir de 1926 et demeuré à l'état de fragments. Pour Leiris, elle constitue « l'un des plus anciens et caractéristiques exemples de surréalisme³¹ ».

Il y revient également au cours des années quarante dans *Biffures*, pour préciser que c'est en raison même « des rapprochements insolites [qui] s'[y] agencent », qu'elle représente « l'un des premiers exemples nets de poésie surréaliste en France³² ». Nous pouvons mieux comprendre que ce type d'associations contre nature que défend Desnos dans son article « L'Étoile au front » et que Leiris associe explicitement au surréalisme, s'inscrit clairement dans une tradition qui remonte au baroque. En mettant en parallèle cet article de Desnos et les écrits de Leiris, nous retrouvons en quelque sorte le lien qui unit le surréalisme au baroque.

²⁸ Théophile de Viau, « Ode », *Les Œuvres du sieur Théophile*, Paris, Jacques Quesnel, 1621, p. 159-160.

²⁹ En effet, le procédé de l'anamorphose dont les exemples prolifèrent à l'époque baroque repose sur le renversement des lois de la perspective. Nous reviendrons sur cet aspect qui excède le cadre de notre propos immédiat dans le cinquième chapitre.

³⁰ Voir la lettre de Michel Leiris à sa mère, datée d'août 1922 ; citée dans Denis Hollier et Catherine Maubon, « Biffures : Notes », dans Michel Leiris, *La Règle du jeu*, éd. sous la dir. de Denis Hollier, Paris, Gallimard, 2003, p. 1358 note 61.

³¹ Michel Leiris, « Appendices : Essai sur le merveilleux dans la littérature occidentale », *La Règle du jeu*, op. cit., p. 1071.

³² *Id.*, « Biffures : Dimanche », op. cit., p. 202. Précisons que, selon les dires de Leiris, c'est son professeur de lettres du lycée qui lui a fait connaître ce poème, à un moment où il ne faisait pas partie du programme scolaire officiel en France. Voir *Ibid.*, p. 202-203.

Le premier emploie le terme baroque dans ce contexte dans lequel il défend les rapprochements incongrus, contrairement au second, qui cite pourtant un auteur appartenant à cette catégorie qu'il relie explicitement au surréalisme.

Ainsi, devant la défaveur qui pèse encore en France dans les années vingt sur l'*adynaton*, représentatif de l'esthétique baroque, Desnos semble indirectement tenter de justifier la légitimité de ce que les historiens français de la littérature, tels que Lanson, seraient plutôt enclins à désigner comme un abus du langage ou de l'imagination³³, abus que Desnos, en tant qu'écrivain surréaliste, ne saurait que défendre. Nous devons effectivement préciser que si les *adynata* prolifèrent dans les œuvres baroques, les surréalistes eux-mêmes privilégieront ce procédé, motif pour lequel Leiris qualifie de surréaliste l'« Ode » de Théophile de Viau précédemment citée. L'*impossibilia* répond adéquatement à la théorie surréaliste de l'image telle que définie par Breton dans le premier manifeste, selon laquelle, rappelons-le, la force de l'image est directement proportionnelle à l'étendue de l'écart entre les deux réalités rapprochées³⁴. Or, en raison même de l'impossibilité qui le sous-tend, l'*adynaton* unit en son sein deux éléments dont la distance qui les sépare dépasse tout entendement, ce qui explique le caractère contre nature de cette alliance qui ne peut que choquer. Dès lors, en prenant parti pour ce procédé typiquement baroque, c'est également les pratiques du mouvement surréaliste que Desnos défend. Cette confluence entre baroque et surréalisme demande certainement à être approfondie, ce à quoi nous nous emploierons dans le cinquième chapitre, dans lequel nous tenterons, à travers notre corpus, d'analyser plus en profondeur la présence et le sens recelé par la figure de l'*adynaton*, ainsi que par cette idée de monde à l'envers.

Ce qu'il est intéressant de noter pour l'instant dans cette citation de Desnos, c'est le motif de l'univers réversible qui contribue à la défense de ce type d'hyperbole impossible, contre nature, tous deux présents dans les œuvres baroques, ainsi que dans la notion, telle qu'elle sera définie à partir des années cinquante. Ces éléments servent ici de justification,

³³ Voir à ce propos Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 377-380.

³⁴ Voir André Breton, « Manifeste du surréalisme », op. cit., p. 324 et p. 337. Rappelons que Breton emprunte en la modifiant cette théorie de l'image à Pierre Reverdy. Pour plus de précisions à ce sujet, voir le cinquième chapitre.

d'illustration à l'énoncé initial et, plus précisément, au mot baroque lui-même. À partir de ces explications, peut-on toujours affirmer que l'adjectif baroque chez Desnos se limite à son acception usuelle d'étrangeté, d'incongruité ? Dans les usages que nous venons de relever se remarquent des affinités avec la notion elle-même, ainsi qu'avec les caractéristiques des œuvres de la période désignée sous ce nom, qui ne peuvent être uniquement imputées au hasard, mais témoignent sans doute d'une influence. En outre, il faut mentionner que Desnos semble ainsi participer à l'enrichissement de la notion elle-même et y contribue de la sorte indirectement, puisqu'il apporte de nouvelles caractéristiques qui seront intégrées dans les années cinquante par les théoriciens du baroque, que l'on songe à Rousset ou encore à Genette. Cette prise de position desnosienne constitue également de manière plus large une apologie des idées du surréalisme auxquelles Roussel, en tant que prédécesseur avoué³⁵, répond adéquatement, mais que les écrivains baroques ont également cultivées.

Si Desnos emploie à deux reprises le mot baroque dans le cadre de cet article critique, il y aura recours une troisième fois, la même année, mais dans un contexte différent, soit dans une de ses œuvres en prose qui relève clairement du surréalisme, *Deuil pour deuil*. En effet, dans l'une des historiettes³⁶ rassemblées dans ce premier ouvrage desnosien, il s'attarde au devenir d'une persienne arrachée par le vent qui se dirige vers une fenêtre dissimulée dans le ciel à laquelle doit apparaître « une beauté blonde³⁷ ». Plus précisément, le narrateur homodiégétique dit surveiller « le vol *baroque* de la persienne surnaturellement soutenue par le vent et portée sans doute aucun vers la fenêtre mystérieuse³⁸ ». Ici, l'adjectif baroque reflète certainement, une fois de plus, le sens figuré du mot attesté dès le XVIII^e siècle et semble se limiter à l'idée d'extravagant, d'inhabituel, d'insolite. À l'instar des utilisations précédemment analysées, aucune connotation négative apparente n'y est associée et le

³⁵ En plus de l'hommage que lui rend Desnos dans cet article, rappelons que Breton l'inclut également dans sa fameuse liste de précurseurs du premier manifeste. Voir *Ibid.*, p. 329.

³⁶ Nous conservons cette appellation générale qui n'a pas d'incidence dans ce cas précis sur l'étude du terme baroque qui nous occupe ici. Mentionnons toutefois que Michel Murat emploie plutôt « séquence narrative », alors que Marie-Claire Dumas opte pour le terme de « récit ». Voir Michel Murat, *Robert Desnos, les grands jours du poète*, Paris, José Corti, 1988, p. 53 ; Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou L'exploration des limites*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 369-371.

³⁷ Robert Desnos, « Deuil pour deuil », *Œuvres, op. cit.*, p. 198.

³⁸ *Ibid.*, p. 199. Nous soulignons.

vocable s'inscrit toujours dans le même champ lexical du secret, enrichi dans ce cas de phénomènes contraires aux lois de la nature qui teintent le tout de merveilleux.

En somme, Desnos demeure constant dans son utilisation du terme et cette constance se remarque également lorsqu'on examine le cadre plus large de l'historiette dans laquelle s'inscrit l'emploi du mot. En effet, nous pouvons y relever la présence du principe de réversibilité, indissociable pour Desnos, dans son article précédemment cité, du terme baroque lui-même. Or, ce principe structure ici le texte dans son ensemble, puisque à la « beauté blonde » initialement annoncée et qui doit surgir à la fenêtre énigmatique se substitue sans justification apparente « une beauté brune³⁹ ». Par un processus de renversement, non seulement la couleur des cheveux est-elle métamorphosée, mais la nouvelle femme semble véritablement constituer l'image inversée de la première : à celle blonde, « nue jusqu'à la ceinture » et aux yeux d'un bleu « profond⁴⁰ », répond la seconde, « nue », mais « les seins bandés » et « aux yeux clairs⁴¹ ».

De ce point de vue, ce procédé dépasse celui de la simple métamorphose qui, une fois la transformation effectuée, délaisse l'état liminaire la précédant, pour rejoindre plutôt le *topos* baroque du *mundus inversus* qui, comme l'affirme Maurice Lever dans son étude sur « La Représentation d'un mythe », « s'inscrit dans une relation constante, réciproque et nécessaire entre les deux pôles de l'antithèse : d'un côté, le pôle négatif correspondant à ce que perçoit le regard, et de l'autre, son référent positif, absent de l'image, mais inscrit en filigrane du précédent⁴² ». Aussi cette seconde beauté n'est-elle pas uniquement le contraire de la première, mais tout comme le motif du monde à l'envers exploité par les poètes baroques, elle abrite en son sein, implicitement, le modèle initial qu'elle détourne. Cette « beauté brune » ne fait donc pas entièrement disparaître son antipode, la « beauté blonde » et, comme si ses attributs diamétralement opposés n'étaient pas suffisants pour préserver et rappeler par la négative ceux de la première, son discours réitère ce que son image révèle comme une

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 198.

⁴¹ *Ibid.*, p. 199.

⁴² Maurice Lever, « La Représentation d'un mythe », dans Frédérick Tristan et Maurice Lever (éd.), *Le Monde à l'envers : anthologie, album, op. cit.*, p. 175.

évidence : « [j]e suis la Beauté brune et la Beauté blonde⁴³. » La créature confirme de la sorte le fait qu'elle s'incorpore la première et la conserve sans l'effacer. Le mécanisme de réversibilité mis à l'œuvre dans ce texte se révèle véritablement crucial, car il porte atteinte au narrateur lui-même, ce que confirment d'ailleurs les propos de la beauté : « [j]e suis Tu et tu es Je », dira-t-elle. La formulation, par le choix des pronoms personnels sujets, là où l'usage indique qu'ils soient plutôt compléments, expose sans ambiguïté possible le processus de permutabilité et le souligne.

Fantasme, ombre, reflet, double du narrateur, cette créature de l'imaginaire affiche nettement ses couleurs. Notre analyse rejoint à ce propos celle de Genette sur le motif de « L'Univers réversible » caractéristique du baroque, dans laquelle, il termine en précisant « le principe même de sa poétique [du Baroque] : toute différence est une ressemblance par surprise, l'Autre est un état paradoxal du Même, disons plus brutalement, avec la locution familière : l'Autre *revient au Même*⁴⁴ ». En d'autres mots, si pour les poètes baroques, l'autre est un masque du même, comme l'explique habilement Genette, nous devons constater que pour Desnos également, ce type de renversement permet de comprendre le lien profond qui unit le narrateur à la « beauté brune » comme à la « beauté blonde ». Tout comme les pronoms, le narrateur réel et la créature imaginaire deviennent interchangeables et les opposés ne sont plus, dans un dépassement des contradictions qui permet, selon l'esthétique surréaliste, l'atteinte du *surréal*⁴⁵. Ce mécanisme commun sert à contester la toute-puissance de la réalité pour les surréalistes, réalité à laquelle on ne saurait se fier selon les baroques, en raison des apparences trompeuses qui la structurent. Cette idée de réversibilité s'inscrit de cette façon au cœur même de l'esthétique surréaliste et permet de rendre réel et imaginaire indissociables.

Cette brève intrusion dans le corps du texte lui-même nous permet, ainsi que le stipulait Aragon dans sa préface au *Libertinage*, de mieux comprendre toutes les implications que

⁴³ Robert Desnos, « Deuil pour deuil », *op. cit.*, p. 199.

⁴⁴ Gérard Genette, « L'Univers réversible », *op. cit.*, p. 20. C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁵ Rappelons, à ce sujet, la première définition esquissée par Breton : « [j]e crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. » André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 319. C'est l'auteur qui souligne.

recèle le mot baroque pour Desnos en 1924. Ce contexte se révèle d'autant plus essentiel dans le cadre d'une œuvre qui nécessite forcément d'être prise en compte dans son ensemble, que dans celui d'un simple article critique duquel les arguments peuvent être extraits, isolés sans nuire au tout. Si *Deuil pour deuil* est publié après l'article de Desnos sur Roussel, il faut noter que sa période de rédaction le précède de quelques mois⁴⁶. Ces précisions nous permettent de mesurer le cheminement desnosien quant à son usage du terme baroque : l'auteur emploie d'abord le vocable dans sa première œuvre emblématique du surréalisme dans laquelle il déploie cette idée de réversibilité, pour ensuite resserrer le lien qui l'unit au mot baroque par le biais d'un article. Ainsi que nous l'avons mentionné, si la réversibilité associée par Desnos au mot baroque suggère la possibilité d'une contamination avec la notion et – ou – les œuvres baroques elles-mêmes, il n'en reste pas moins que ce procédé demeure constitutif du surréalisme lui-même. Trois ans plus tard, nous retrouvons de nouveau le terme baroque sous la plume de Desnos, dans son article « Les Rêves de la nuit transportés sur l'écran⁴⁷ », et ce, à deux reprises. Il l'utilise d'abord dans son sens figuré courant, mais positif, qui évoque l'extravagance⁴⁸, tandis que la seconde occurrence met en parallèle « le baroque » avec « la sensualité, la liberté absolue⁴⁹ », caractéristiques fondamentales du rêve qui est l'essence même, selon lui, du cinéma. À moins d'y percevoir l'importance accordée au rêve à l'époque baroque, la perception de la vie même en tant que songe⁵⁰, ces emplois ne

⁴⁶ En effet, *Deuil pour deuil* est publié en décembre 1924, mais Marie-Claire Dumas situe sa période de rédaction entre la fin de 1923 et le début de l'année suivante ; donc, ce texte précède l'article de Desnos « L'Étoile au front » publié en juin 1924, suite à la première représentation de la pièce qui avait eu lieu en mai. Voir Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou L'exploration des limites*, op. cit., p. 365. Sur Roussel, les détails de cette première et plus généralement ses rapports avec le surréalisme, voir *Mélusine : cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme : Raymond Roussel en gloire : actes du colloque* (Nice, juin 1983), n° 6, 1984.

⁴⁷ Robert Desnos, « Les Rayons et les ombres : Les Rêves de la nuit transportés sur l'écran », *Le Soir*, 5 février 1927. Cet article est repris dans *Id.*, « Les Rêves de la nuit transportés sur l'écran », *Œuvres*, op. cit., p. 408-410.

⁴⁸ Nous reprenons ici l'extrait dans lequel se retrouve l'adjectif baroque : « il [le rêve] nous conduisait [...] aux forêts profondes de Gustave Doré, hantées par de poétiques apparitions, au travers de péripéties *baroques*, inattendues et enivrantes. » *Ibid.*, p. 408. Nous soulignons.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 409.

⁵⁰ Sur cette question, nous renvoyons à notre quatrième chapitre.

nous semblent pas aussi riches de sens que ceux sur lesquels nous nous sommes attardée précédemment⁵¹.

Soulignons que le mot baroque apparaît également dans certains périodiques du mouvement, tels que *La Révolution surréaliste*, et ce, à travers un texte de Max Morise en 1925, ainsi qu'un autre de Louis Aragon en 1929. Dès la quatrième livraison de la revue, soit au moment où Breton en prend la direction, l'adjectif se retrouve sous la plume de Morise dans le cadre de son article élogieux consacré à une exposition de Giorgio de Chirico. Il y décrit la préséance accordée de manière générale par la critique à la « Technique », au profit de ce qu'il appelle la « dextérité de l'inspiration⁵² ». C'est ainsi qu'il donne en exemple Edgar Allan Poe pour lequel, à son avis, la première recelait une importance primordiale. Il ajoute pourtant :

[e]ncore, faut-il songer que, chez cet homme extraordinaire, les perpétuelles recherches du procédé en vue de l'effet, recherches en apparence rigoureusement logiques et rationnelles, offrent à l'examen, pour peu qu'on y veuille prêter une attention un peu moins que superficielle, un profond caractère *baroque* et sont proprement extravagantes⁵³.

Tout d'abord, un doute peut subsister quant à savoir si, lorsqu'il est question du « profond caractère baroque » de la démarche de Poe, Morise fait référence à la notion ou simplement au mot. Notons par ailleurs que le baroque se voit rapproché de l'extravagance, mais s'oppose également au rationnel et, plus précisément, à la « logique ».

Or, ces idées se retrouvent chez les théoriciens qui se penchent sur la catégorie du baroque au début du XX^e siècle et qui en soulignent l'aspect extravagant, aspect identifié dès le XVII^e siècle par Corneille lui-même, ainsi que nous l'avons montré⁵⁴. De plus, il faut

⁵¹ Mentionnons également une autre occurrence similaire chez Crevel, dans son ouvrage publié en 1927, *Babylone*. Il y est question des « bijoux baroques » de la grand-mère ; dans ce contexte, l'adjectif baroque fait évidemment référence à l'extravagance de la grand-mère, qui tend à rajeunir de jour en jour par l'exubérance de son physique et de son style vestimentaire. René Crevel, *Babylone*, Toulouse, Éditions Ombres, 2008 [1927], p. 78.

⁵² Max Morise, « À propos de l'Exposition Chirico », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 31.

⁵³ *Ibid.* Nous soulignons.

⁵⁴ Voir à ce propos le premier chapitre.

rappeler que les travaux d'Eugenio d'Ors rapprochent le baroque de la spontanéité et de la vie, pour mieux l'opposer à tout intellectualisme et à la raison elle-même. La similitude entre les termes choisis par Morise est intéressante en regard des idées qui étaient véhiculées par la critique au sujet de la notion de baroque et le flottement sémantique qui demeure suggère aussi une pénétration du discours des théoriciens dans les propos de Morise.

Toutefois, contrairement aux opinions des historiens français de la littérature du début du XX^e siècle tels Gustave Lanson, Ferdinand Brunetière ou encore Daniel Mornet, dans le cadre de l'analyse de Morise, ces divers aspects associés à Poe, soit l'extravagance et le baroque, sont entièrement positifs, puisque pour lui, l'auteur fantastique est « pleinement estimable et parfaitement génial⁵⁵ ». Si tout comme Desnos, Morise emploie l'adjectif dans un sens mélioratif, la similarité des idées ne s'arrête pas là : pour les deux surréalistes, la démarche de ces auteurs – Roussel pour Desnos et Poe pour Morise – à propos desquels ils ont recours au terme baroque, est rapprochée du génie. Cette dernière caractéristique est d'ailleurs formellement identifiée dès 1924 par Breton comme ce qui se rapproche le plus du surréalisme. C'est ainsi qu'il commence sa liste de précurseurs du mouvement en affirmant que c'est bien l'élément que semblent avoir en commun les différents noms qu'il évoque à ce propos⁵⁶. De ce point de vue, le vocable baroque, employé pour expliciter leurs démarches, ne représente aucunement un terme négatif à leurs yeux et, plus encore, il sert même à expliquer le génie de ces auteurs, génie qui les inscrit sous la bannière du surréalisme éternel.

Dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste*, l'« Introduction à 1930 » d'Aragon nous offre une nouvelle occurrence de ce mot. Nous nous permettons de reprendre ici un long extrait du préambule de cet article qui tente de cerner la question du moderne, afin de bien saisir le sens dans lequel le terme baroque est utilisé par l'auteur :

[i]l est de fait que du point où je considère ce qui est à dire et le bavardage ; du point où il faut bien que je me trouve par exemple ; où préférer penser d'abord ceci est toujours aux dépens d'un cela, qu'il est peut-être vraiment coupable de

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Nous reprenons ici les propos exacts de Breton : « [a]u cours des différentes tentatives de réduction auxquelles je me suis livré de ce qu'on appelle, par abus de confiance, le génie, je n'ai rien trouvé qui se puisse attribuer finalement à un autre processus que celui-là [le surréalisme]. » André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 328. C'est l'auteur qui souligne.

ne pas considérer d'abord ; ou je subis comme une fatalité double, le dilemme de la colère et du mépris (si bien que rien ne me paraît si petit que cela ne vaille tout l'incendie d'un monde, et immédiatement que rien ne me paraît si grand que je me croie permis d'attirer l'attention du dernier des chiens sur ce qui est si *baroque*, si particulier, si bête) ; où tout enfin, mérite également qu'on l'outrepasse ou qu'on s'arrête à ne plus déborder d'une idée, d'une seule qui vaille l'activité humaine, si une telle idée est, comme disent les cochons, de ce monde, il est de fait que je ne puis m'appliquer à rien sans excuses [...] Je m'excuse. Je m'excuse de croire qu'il y a lieu de considérer à cette minute, aux dépens de mille sollicitations violentes, l'idée du modernisme et ce qui constitue son offensivité⁵⁷.

De prime abord, le mot baroque semble revêtir une couleur négative dans cette citation, contrairement à la plupart des autres passages sur lesquels nous nous sommes attardée précédemment. Effectivement, si l'adjectif baroque se trouve associé au terme « bête » dans ce contexte précis, comment oublier que dès 1918, Aragon témoigne de son penchant pour le baroque qu'il rapproche de l'« idiot » : « j'en suis au goût du baroque, à l'idiot momentanément⁵⁸ », écrit-il dans sa lettre à Breton. Il faut néanmoins nuancer cette idée, puisque l'écriture d'Aragon elle-même procède d'un jeu de nuances, basculant entre une affirmation et son contraire qui devient obligatoirement son corollaire.

Cette particularité de l'auteur surréaliste évoque d'une certaine manière le goût des artistes baroques pour le « clair-obscur⁵⁹ », selon la vision wölfflinienne de la notion, qui se manifeste bien sûr dans les œuvres d'art, mais aussi dans les textes baroques par la récurrence des figures de la contradiction, telles que l'antithèse et l'oxymoron. Celles-ci sont identifiées, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, par les premiers théoriciens du baroque, de même que par les historiens français de la littérature de la fin du XIX^e siècle et du début du siècle suivant qui se penchaient sur les caractéristiques des écrivains qu'ils dénommaient « attardés et égarés⁶⁰ ». Un mouvement de balancier structure donc cet extrait dans lequel la

⁵⁷ Louis Aragon, « Introduction à 1930 », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 57. Nous soulignons.

⁵⁸ *Id.*, « [La Garde, Var] [Lundi] Vingt et un [octobre 1918] », *Lettres à André Breton : 1918-1931*, *op. cit.*, p. 220.

⁵⁹ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux d'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁰ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. 362.

pensée aragonienne oscille entre l'essentiel et le superflu. L'anodin devient primordial, tandis que l'important se transforme en superfétatoire. En ce sens, si ce qui est baroque se voit rapproché du « bête » et du « particulier », comme il l'était de « l'idiot » dans la lettre adressée à Breton par Aragon en 1918, il ne peut être envisagé immédiatement sans son opposé, soit l'ingénieux et l'universel⁶¹, de la même manière que ce qui est qualifié pourtant d'idiot représente précisément ce qui attire l'auteur et demeure indissociable d'un certain charme.

Plus encore, nous pourrions affirmer que le concept même de modernité est défendu à l'aide de cette argumentation qui défait la portée de toute idée se donnant pour universelle, objective, absolue. Ces précautions oratoires d'Aragon lui servent à répondre par anticipation aux critiques qui, dans la veine de défense du schéma classique, privilégient ce qui relève plutôt de l'éternel et tendraient, en ce sens, à négliger l'importance et plus spécifiquement l'« offensivité » de la modernité, en raison même de son caractère éphémère et passager⁶². Or, nous savons que la notion de baroque est initialement construite par les spécialistes de la question en opposition à celle de classicisme et, dans ce contexte de la fin des années vingt qui est celui où écrit Aragon, une antinomie aussi stricte ne pouvait pas être sans influencer l'usage du terme lui-même.

La modernité qui s'oppose au classique porteur de valeurs d'absolu se voit de la sorte rapprochée du baroque, ce qui corrobore parfaitement l'idée des poètes baroques eux-mêmes qui revendiquaient leur modernité, ainsi que le faisait Théophile de Viau en affirmant qu'« [i]l faut écrire à la moderne ; Demosthene & Virgile n'ont point escript en nostre temps⁶³ ». La génération des romantiques a également effectué ce rapprochement, puisque

⁶¹ Eugenio d'Ors ne disait-il pas d'ailleurs à ce propos que « [l]'esprit baroque [...] *ne sait pas ce qu'il veut*. Il veut, en même temps, le pour et le contre. » Il semble que cette affirmation, si l'on omet le caractère péjoratif qui la sous-tend, pourrait parfaitement s'appliquer à l'extrait d'Aragon. Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, op. cit., p. 29. C'est l'auteur qui souligne.

⁶² Nous reprenons ici les propos d'Aragon qui suggèrent précisément cette idée : « [l]e caractère passager d'un modernisme n'est pas une objection sérieuse à l'étude du modernisme. Tout ce qui tend à empêcher l'attention de se fixer sur ce problème relève de la même manie chrétienne que les attitudes classiques. Prétention de n'aimer que ce qui dure. Sottise. » Louis Aragon, « Introduction à 1930 », op. cit., p. 58.

⁶³ Théophile de Viau, « [Fragments d'une histoire comique] : Première journée : Chapitre 1 », *Œuvres du sieur Theophile : seconde partie*, Paris, Jacques Quesnel, 1623, p. 18.

nous avons vu que Gautier apprécie justement la modernité des auteurs de la période baroque, devenue au XIX^e siècle, désuétude. Or, le modernisme défendu par Aragon n'est pas simplement ce qui est nouveau, mais peut s'attacher à des objets surannés qu'il réinvestit et transforme de la sorte en objets modernes⁶⁴, tels que ceux trouvés dans les marchés aux puces pour lesquels se passionne Breton et dont il fait mention dans *Nadja*⁶⁵. Le mot baroque, sous la lumière de l'objet d'étude d'Aragon qu'est la modernité, devient non seulement positif, mais vient compléter, enrichir, étayer la définition de ce concept inhérent aux préoccupations surréalistes.

À la limite temporelle de notre période d'étude, soit en 1933, nous retrouvons une dernière occurrence du mot baroque⁶⁶ dans un ouvrage collectif intitulé *Violette Nozières* [sic]. On se rappellera que les surréalistes se mobilisèrent pour la défense de cette jeune femme de dix-huit ans, condamnée pour l'assassinat de son père qu'elle disait incestueux, en publiant cette plaquette qui regroupe poèmes et dessins de huit poètes et huit artistes. Dans le passage écrit par Gui Rosey, nous pouvons lire :

Violette qui joua un drame de nuages sur un théâtre de montagnes lumineuses
c'est-à-dire une œuvre irrationnelle dans la mesure où l'influence du soleil
s'exerce sur le cours des métaux précieux
Violette nymphe baroque des dialogues souterrains jusqu'au dénouement⁶⁷.

⁶⁴ Plus précisément, il affirme que « [l]a modernité est une fonction du temps qui exprime l'actualité sentimentale de certains objets dont la nouveauté essentielle n'est pas la caractéristique, mais dont l'efficacité tient à la découverte récente de leur valeur d'expression. Ou si l'on préfère, dont on vient de découvrir un emploi nouveau qui dépasse celui qu'on leur connaissait au point de faire qu'on l'oublie. » Louis Aragon, « Introduction à 1930 », *op. cit.*, p. 58.

⁶⁵ Voir André Breton, « *Nadja* », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 676. Voir également à ce propos le cinquième chapitre.

⁶⁶ Mentionnons également une occurrence sous la plume de Breton, en 1931, mais uniquement présente dans un manuscrit, supprimée dans la version publiée du poème « Tout va bien », du *Revolver à cheveux blancs*. Nous reproduisons ici le passage en question, dans lequel le terme baroque est utilisé dans son sens figuré usuel, soit irrégulier, hors-norme : « [e]t la boiserie faite de pièces mal jointes/N'épargne pas les philosophies qui se sont succédées [sic]/Ici les essences rares Hegel là les nœuds baroques du bois ». André Breton, « Le Revolver à cheveux blancs : Tout va bien : Notes et variantes », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 2, Paris, Gallimard, 1992, p. 1334.

⁶⁷ Gui Rosey, « Violette Nozières [sic] », dans José Pierre (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1, *op. cit.*, p. 259.

En accord avec l'éloge surréaliste de la jeune fille parricide, le terme baroque demeure ici bien évidemment positif. Violette Nozière est élevée au rang de créature mythique, héroïne de l'irrationnel, ce que l'appellation de « nymphe baroque » vient souligner. Théâtralité et irrationalité se voient attachées au mot, ce qui vient une fois de plus rappeler les idées des critiques sur la notion de baroque au début du XX^e siècle, mais également les préoccupations surréalistes de l'époque.

Ainsi, comme le montrent ces extraits, jusqu'au début des années trente, les jeunes surréalistes ne font pas véritablement mention de la notion de baroque et ne se prononcent pas sur ce sujet. Toutefois, on remarque qu'un léger infléchissement s'opère déjà dans leur discours : l'extravagant et le bizarre, qui définissent le mot baroque, ne portent généralement pas la connotation péjorative usuelle⁶⁸ et, suivant la voie ouverte près d'un siècle auparavant par Gautier et Baudelaire⁶⁹, les surréalistes véhiculent et popularisent un sens positif du terme. Ce retour sur les usages qu'ils font de l'adjectif nous a par ailleurs permis de déceler la présence d'éléments de l'esthétique baroque, telle que développée par la critique européenne au début du XX^e siècle. Si la notion elle-même semble effectivement occultée, un subtil glissement se met en place entre la catégorie du baroque et le simple mot.

Aussi, l'obscurité, l'irrationalité, l'extravagance et la théâtralité sont-elles inséparables du mot baroque dans l'univers surréaliste, tout comme elles sont indissociables de la notion, telle qu'envisagée encore jusqu'au début des années trente par les spécialistes de la question. À côté de ces lieux communs identifiés par les premiers théoriciens du baroque, nous avons

⁶⁸ Un cas fait exception : lorsque Éluard, à son tour, utilisera le terme, il n'en conservera pas exactement la même connotation. Dans le tract collectif publié en 1930 à l'occasion de la censure de *L'Âge d'or*, nous retrouvons un passage de sa main qui explique une scène du film, dans laquelle l'héroïne se trouve dans une salle de bain : « la puissance de l'esprit arrive à sublimer une situation généralement baroque en un élément poétique de la plus pure noblesse et solitude. » Une situation initialement triviale, choquante, sens qu'impose ici le vocable baroque, est élevée ou plus précisément traitée de manière à en éluder l'aspect négatif impliqué par l'adjectif. Comment ce retournement est-il opéré ? Encore une fois, c'est par un jeu d'oppositions qui oscille entre besoins naturels ou autoérotisme ; le sens proposé dans l'image flotte, ainsi ce qui relève du mot baroque est subverti par le biais de la pulsion érotique pour devenir un pur « élément poétique ». Il s'agit de l'unique emploi réellement péjoratif du terme que nous ayons trouvé. Paul Éluard, « *L'Âge d'or : L'Amour et le dépaysement* », dans José Pierre (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1, *op. cit.*, p. 163.

⁶⁹ Voir à ce propos le premier chapitre, plus particulièrement la troisième section.

également décelé des aspects, comme le principe de réversibilité, qui ne seront théorisés de manière formelle et associés à la notion que bien plus tard en France, soit au cours des années cinquante. Ce décalage nous pousse donc à envisager la possibilité pour les surréalistes, d'une influence ou d'une connaissance potentielle des œuvres baroques elles-mêmes. En effet, ces éléments baroques que sont le motif du *mundus inversus*, le procédé de l'*adynaton*, de même que celui de l'anamorphose viennent s'inscrire dans le cadre des explorations surréalistes et, tout en étant intrinsèques au surréalisme, elles demeurent fondamentalement baroques.

2.2 La notion de baroque

Nous avons affirmé que les surréalistes ne se prononcent pas au sujet de la notion de baroque en dépit de leur utilisation de l'adjectif qui en révèle un emploi positif. Il faut toutefois nuancer ces propos en mentionnant que nos recherches nous ont permis de trouver deux articles consacrés au baroque en tant que catégorie qui touchent de près l'univers surréaliste. Le premier, écrit par Georges Bataille, est publié en 1929 dans le premier numéro de la revue *Documents* à laquelle participaient les surréalistes dissidents. Le second constitue une brève réflexion sur le sujet par Max Raphaël et s'insère dans une livraison de *Minotaure*, publication à laquelle collaboraient activement les surréalistes. Comment la notion de baroque est-elle définie dans ces articles et comment est-elle donc perçue à l'intérieur du groupe surréaliste ? Si les membres du mouvement eux-mêmes ne s'y intéressent pas directement, ces deux articles qui demeurent près du groupe de Breton nous permettent d'éclairer la question.

En dépit des nombreuses divergences qui séparent et opposent la pensée de Breton de celle de Bataille, ce dernier participe en 1926 à *La Révolution surréaliste*. Il y introduit, en français moderne, une sélection de fatrasies⁷⁰, courts poèmes du XIII^e siècle structurés sur le motif du *mundus inversus* qui, comme nous l'avons mentionné, trouvera une grande faveur auprès des artistes et écrivains baroques, pour devenir indissociable de cette esthétique, telle

⁷⁰ Anonyme, « Fatrasies », *La Révolution surréaliste*, n° 6, 1^{er} mars 1926, p. 2-3. Précisons ici que la compilation de ces fatrasies, de même que le texte qui les introduit sont attribués à Georges Bataille. Voir Jean-Louis Houdebine, « L'Ennemi du dedans (Bataille et le surréalisme : éléments, prises de partie) », *Tel Quel*, n° 52, hiver 1972, p. 51.

qu'elle sera perçue par les théoriciens des années cinquante. Si cette collaboration, quoique anonyme, reste « le seul geste de Bataille désignant une quelconque participation publique, écrite, au surréalisme⁷¹ », ainsi que le souligne Jean-Louis Houdebine, il n'est pas entièrement étranger à l'univers surréaliste⁷² et ses idées ne laisseront pas indifférents Breton et ses amis⁷³.

Ainsi, son article intitulé « Le Cheval académique » qui touche à la question du baroque ne pouvait passer inaperçu aux yeux de Breton, même si paru, dans *Documents* en 1929, organe regroupant sous son aile les déserteurs du groupe surréaliste. Par le biais d'une opposition fort semblable à celle défendue par Wölfflin dès 1888, et que les chercheurs n'ont pas manqué à juste titre de relever⁷⁴, Bataille y érige le style baroque en l'antithèse même du style classique. Plus précisément, il réduit ce dernier à l'académique, portant de la sorte atteinte à son statut consacré, et associe le second au « dément » et au « barbare⁷⁵ ». D'emblée, nous pouvons observer la similitude terminologique entre ses propos et ceux des premiers théoriciens du baroque : d'un côté, identifié comme « barbare », élément que Cassou avait d'ailleurs déjà noté dans son article de 1927⁷⁶, ou encore « sauvage », comme le stipulaient Burckhardt et d'Ors⁷⁷ et, de l'autre, considéré comme « dément », ce qui rappelle

⁷¹ *Ibid.* Sur les rapports complexes de Bataille au surréalisme au fil des ans, voir également Marina Galletti, « Georges Bataille, le "vieil ennemi du dedans" », dans Catherine Maubon (dir. publ.), *Tradizione e contestazione III, Canon et anti-canon, à propos du surréalisme et de ses fantômes : actes du colloque* (Sienne, 29-30 janvier 2009), Florence, Alinea editrice, 2009, p. 79-94.

⁷² En effet, Bataille lui-même affirmait en 1946 être « le vieil ennemi du dedans » du surréalisme, expression que Jean-Louis Houdebine et Marina Galletti reprennent dans le titre de leurs articles respectifs cités à la note précédente. Georges Bataille, « À propos d'assoupissements », *Œuvres complètes*, éd. de Francis Marmande et Sibylle Monod, t. 11, Paris, Gallimard, 1988, p. 31. C'est l'auteur qui souligne. Précisons que cet article fut initialement publié dans *Id.*, « À propos d'assoupissements », *Troisième convoi*, n° 2, janvier 1946, p. 3-4.

⁷³ Breton lui consacre plusieurs pages dans le *Second manifeste du surréalisme*, dans lesquelles il s'attaque autant à la personne de Bataille, qu'à ses anciens amis et à la revue *Documents*. Voir André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 824-827.

⁷⁴ Voir à ce propos, notamment, Vincent Teixeira, *Georges Bataille, la part de l'art : la peinture du non-savoir*, Paris ; Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 32-33.

⁷⁵ Georges Bataille, « Le Cheval académique », *op. cit.*, p. 27.

⁷⁶ Jean Cassou, « Apologie de l'art baroque (Seconde partie) », *op. cit.*, p. 417.

⁷⁷ Voir Jacob Burckhardt, *Der Cicerone : eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* [Le Cicerone : guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie], *op. cit.*, p. 368 ; Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, *op. cit.*, p. 17.

bien sûr l'aspect extravagant, outrancier, passant outre les lois de la raison, évoqué de manière générale par tous les critiques, mais également l'idée de « maladie » souvent reprochée aux œuvres françaises qui précèdent celles des grands classiques et qui ont « souffert » de l'influence italienne ou espagnole⁷⁸. Dans les deux cas, qu'il soit rapproché du primitif ou de la folie, les termes demeurent lourdement chargés de jugements péjoratifs. Cependant, à l'encontre de la vision négative encore véhiculée à l'époque, Bataille accorde dès le départ la faveur au baroque en diminuant le statut de l'idéal classique. Ce faisant, par un processus de retournement propre aux avant-gardes, ces « étiquettes » initialement péjoratives – « baroque, dément ou barbare⁷⁹ » – en viennent à obtenir la préséance et à acquérir un sens positif dans le panthéon des idées batailliennes.

Si le groupe proprement surréaliste autour de Breton ne se prononce pas directement sur la catégorie du baroque, nous pouvons cependant constater certaines affinités avec les propos batailliens qui réitèrent cette opposition entre baroque et classicisme. Dès les premières années du mouvement, les surréalistes manifestent leur hostilité relativement aux préceptes classiques, ce que résume Aragon dans les dernières lignes de son article éloquemment intitulé « À bas le clair génie français », initialement publié en 1921 dans *Littérature*, puis repris en 1924 dans sa préface du *Libertinage* : « [l]'utile et l'agréable : la France et son cortège, les roses pompons du goût. N'exagérons rien : cette vérole du monde n'atteint plus ses 40 millions d'habitants⁸⁰. » Il y décrit la formule horacienne, modèle latin des classiques du XVII^e siècle français et, la qualifiant de « vérole », il inverse la vision diffusée par les historiens de la littérature qui présentaient plutôt les œuvres baroques comme atteintes d'une maladie.

Héritage gréco-latin, classicisme du XVII^e siècle français et nationalisme, intrinsèquement liés, demeurent l'exemple même de ce à quoi les surréalistes s'opposent

⁷⁸ Nous renvoyons à ce propos à notre premier chapitre, plus précisément à la troisième section.

⁷⁹ Georges Bataille, « Le Cheval académique », *op. cit.*, p. 27.

⁸⁰ Louis Aragon, « À bas le clair génie français », *Littérature*, n° 19, mai 1921, p. 17 ; *Id.*, « Préface à l'édition de 1924 : VII. À bas le clair génie français », *Le Libertinage*, *op. cit.*, p. 283-284. Nous soulignons.

virulemment dans ce contexte d'après-guerre⁸¹. Tout comme pour Bataille, pour eux aussi, la valeur accordée au classicisme est considérée comme exagérée. Que ce soit le classicisme de l'Antiquité ou celui auquel il fournit ses modèles, soit celui du XVII^e siècle français, les données sont radicalement inversées. En fait, toute l'entreprise surréaliste en est une de révolte envers ces idées et, dans les années quarante, Breton résume ces positions dans ses Conférences prononcées à Haïti. Sous sa plume, le siècle jusque-là estimé « grand » devient « petit siècle par rapport à d'autres⁸² ».

Mais que regroupe précisément Bataille en 1929 sous ce qualificatif de baroque ? Le baroque bataillien n'est pas strictement envisagé d'un point de vue esthétique, mais est traité d'une manière plus large pour englober autant les manifestations de la culture que les productions de la nature elle-même. En ce sens, plutôt que de rappeler la théorie wölfflinienne, il nous semble que la vision bataillienne rejoint davantage celle orsienne. Non seulement la même idée de transhistoricité demeure privilégiée, mais l'oscillation entre baroque et académique est envisagée comme un combat cyclique⁸³. La grande différence avec

⁸¹ La vision qu'ont les surréalistes du classicisme excède le cadre strict de notre recherche, aussi nous limitons-nous à ce qui demeure essentiel à notre argumentation. De plus, les idées sont bien connues, le travail a déjà été fait. Voir à ce propos, entre autres, Elza Adamowicz, « Chapitre 3 : Cartes du monde surréalistes : au-delà de l'exotisme », *Ceci n'est pas un tableau : les écrits surréalistes sur l'art*, Lausanne ; [Paris], L'Âge d'homme, 2004, p. 111-141 ; Éliane Tonnet-Lacroix, « La Culture classique chez quelques surréalistes », *Mélusine : cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme : Cultures – contre-cultures*, n° 16, 1997, p. 154-170.

⁸² André Breton, « Inédits I (1941-1946) : [Conférences d'Haïti, II] », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 3, Paris, Gallimard, 1999, p. 215. C'est l'auteur qui souligne. Il ajoute ne pas souscrire à « l'idée systématiquement répandue que le XVII^e siècle français marque la période indéniable de culmination d'une courbe qui s'avérerait en dépression foudroyante à la fin du XIX^e siècle. Pour ma part [poursuit-il], je serais porté à admettre que c'est plutôt le contraire qui est vrai. » *Ibid.*

⁸³ La similitude des propos se constate lorsqu'on met en parallèle certains extraits. Bataille affirme que « la nature, procédant constamment en opposition violente [...], devrait être représentée en constante révolte avec elle-même : tantôt l'effroi de ce qui est informe et indécis aboutissant aux précisions de l'animal humain ou du cheval ; tantôt, dans un tumulte profond, les formes les plus baroques et les plus écoeurantes se succédant. » Georges Bataille, « Le Cheval académique », *op. cit.*, p. 31. Eugenio d'Ors, pour sa part, reprend la même idée de mouvement cyclique, de révolte, de vengeance, sous la métaphore du Chaos : « [I]e Chaos monte toujours la garde, dans la cave de la demeure du Cosmos. Serviteur et maître, si d'un côté il se laisse coloniser, – le travail humain ouvre un chemin dans la forêt, – de l'autre, il se venge, à la moindre négligence, – la végétation sauvage dévore promptement le chemin abandonné. » Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, *op. cit.*, p. 17.

Wölfflin, différence qui rapproche encore une fois Bataille d'Eugenio d'Ors, demeure dans l'élargissement du champ d'application de la notion au règne animal⁸⁴.

Ainsi que l'indique le titre de son article, Bataille défend la thèse selon laquelle la forme même du cheval relève de l'académique, tandis que sa déformation est du ressort du baroque et cela, tout comme la morphologie de créatures naturellement monstrueuses telles que l'araignée ou l'hippopotame. Il construit son argumentation en opposant les chevaux classiques représentés sur les pièces de monnaie par les Grecs, aux « chevaux-monstres⁸⁵ » imaginés par les Gaulois pour stipuler que « les chevaux déments [...] ne relèvent pas tant d'un défaut technique que d'une extravagance positive⁸⁶ ». Le retournement des préjugés pesant encore au début du XX^e siècle sur la catégorie du baroque est bien perceptible dans cet extrait : le « défaut » initialement reproché au baroque se transforme en « extravagance », élément identifié dès le départ par Corneille⁸⁷ lui-même et source de dénigrement du baroque par les historiens français de la littérature, qualificatif qui, sous l'emprise de Bataille, acquiert un statut hautement favorable.

S'il est évident que le baroque bataillien ne fait pas ici référence à celui historiquement situé entre la fin du XVI^e siècle et le début du siècle suivant et que l'auteur ne fait aucune extrapolation directe quant à la possibilité de cet usage toutefois, sa conception déshistoricisée ne nous empêche pas de pouvoir établir ce rapprochement, puisqu'il affirme que « tous les renversements qui paraissent appartenir en propre à la vie humaine ne seraient qu'un des aspects de cette révolte alternée, oscillation rigoureuse se soulevant avec des mouvements de colère⁸⁸ ». De même, rappelons qu'au moment où écrit Bataille, certains travaux sur le baroque des XVI^e et XVII^e siècles sont désormais introduits en France et que la

⁸⁴ Eugenio d'Ors ne disait-il pas d'ailleurs que « [c]e phénomène intéresse non seulement l'art, mais toute la civilisation, et même, par extension, la morphologie de la nature. » *Ibid.*, p. 84.

⁸⁵ Georges Bataille, « Le Cheval académique », *op. cit.*, p. 29.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁷ Voir à ce sujet le commentaire de Corneille, en pleine vogue du classicisme, sur son œuvre de jeunesse, *L'Illusion comique*, dans Pierre Corneille, « Examen », *L'Illusion comique : comédie publiée d'après la première édition (1639), avec les variantes*, *op. cit.*, p. 123.

⁸⁸ Georges Bataille, « Le Cheval académique », *op. cit.*, p. 31

vision orsienne qui l'inclut également dans ses nombreuses espèces de baroque y est déjà connue⁸⁹.

En ce sens, l'emploi qu'il fait de la notion ne peut entièrement échapper à ce contexte et à cet usage relativement répandu en France à ce moment précis⁹⁰. De plus, il est intéressant de remarquer qu'Eugenio d'Ors mentionne précisément la corrélation que fait Bataille entre, d'une part, civilisation gréco-romaine et classique et, de l'autre, monde préhistorique et baroque⁹¹. La similitude des propos va plus loin, car le « Barocchus pristinus » orsien qui désigne justement celui de cette période préhistorique, « doit s'entendre d'ailleurs en termes non exclusivement chronologiques ; on sait qu'il subsiste chez les peuples sauvages⁹² ». Or, Bataille lui-même discerne cette connivence entre baroque, gaulois et primitif puisqu'il affirme que l'on peut tout à fait comparer la civilisation gauloise à celle des « peuplades actuelles d'Afrique Centrale⁹³ ».

Si nous nous sommes longuement attardée sur l'article de Bataille, c'est en raison du fait que le sujet saura rejoindre les préoccupations bretoniennes. En effet, Breton s'intéressera

⁸⁹ Rappelons qu'Eugenio d'Ors commence à exposer ses idées en France par le biais d'ouvrages traduits, dès 1912 ; en 1927, sa vision cyclique y est désormais introduite. Mentionnons par ailleurs que Bataille est un assidu lecteur de Nietzsche, qui s'était également penché sur cette notion, et dont les idées ont influencé les premiers théoriciens du baroque. Voir à ce propos le premier chapitre, plus précisément les pages consacrées à Eugenio d'Ors et à Jean Cassou, mais aussi aux autres théoriciens européens du baroque.

⁹⁰ À ce propos, il faut souligner que nous retrouvons dans *Documents* des articles qui témoignent effectivement d'un intérêt grandissant pour le baroque des XVI^e et XVII^e siècles. Voir, notamment, ceux consacrés à Jacques Bellange (environ 1575-1616), Hercules Seghers (environ 1589-1637, l'auteur de l'article mentionné ci-dessous indique plutôt 1585-1645) ou encore Antoine Caron (1521-1599) qui sont tous explicitement rattachés par les auteurs eux-mêmes à la catégorie du baroque, à l'exception du dernier qui est relié à l'École de Fontainebleau : Anonyme, « Gravures de Jacques Bellange, peintre lorrain », *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, n° 3, juin 1929, p. 135-140 ; Carl Einstein, « Gravures d'Hercules Seghers », *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, n° 4, septembre 1929, p. 202-208 ; Michel Leiris, « Une Peinture d'Antoine Caron », *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, n° 7, décembre 1929, p. 348-355.

⁹¹ Il affirme plus précisément « que si le précurseur du Classique se nomme *Antiquité*, celui du Baroque s'appelle *Préhistoire*. » Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, *op.cit.*, p. 131. C'est l'auteur qui souligne.

⁹² *Ibid.*, p. 138.

⁹³ Georges Bataille, « Le Cheval académique », *op. cit.*, p. 27.

avec ferveur à l'art gaulois⁹⁴, mais bien plus tard que Bataille, soit au cours des années cinquante, sous l'influence du livre de Lancelot Lengyel, *L'Art gaulois dans les médailles*⁹⁵. Dans son article de 1954 intitulé « Triomphe de l'art gaulois » et intégré à l'édition définitive de 1965 du *Surréalisme et la peinture*, il reprend les propos de Bataille, auquel il reproche « d'affecter la plus haute répugnance⁹⁶ » et de « corroborer[r] jusqu'à l'outrance un jugement esthétique⁹⁷ » défavorable à l'égard de cet art. Ces griefs semblent néanmoins relever davantage d'un malentendu que d'une profonde divergence d'opinion puisque, comme nous l'avons vu, Bataille privilégie grandement les « monstres imaginaires gaulois⁹⁸ » face à ce qu'il considère comme simple académisme romain.

Plus précisément, ce sera la question de la déformation qui séparera la pensée de Bataille de celle de Breton. Alors que le premier perçoit ainsi la pratique mise à l'œuvre dans les monnaies gauloises, le second y voit plutôt une anticipation de l'abstractivisme. Effectivement, Breton rapproche la question de l'art gaulois de celle, plus contemporaine, de l'art abstrait. En aucun cas il ne serait une simple déformation ou dégénérescence de l'art classique, mais plutôt le résultat d'une véritable volonté de s'éloigner du modèle initial classique. À l'art statique et anthropomorphique réalisé par la civilisation grecque succède, en s'y opposant, celui gaulois basé sur le rythme qui privilégie le dynamisme et délaisse la place centrale de l'homme.

⁹⁴ Il collectionne les monnaies gauloises et possède de nombreux livres sur le sujet dans sa bibliothèque, notamment celui de Lengyel, cité à la note suivante, qui comporte même une dédicace autographe de l'auteur. Voir, à ce sujet, le site internet qui présente l'ensemble de la collection de Breton, Association Atelier André Breton, *André Breton*, en ligne, <<http://www.andrebreton.fr/>>, consulté le 12 janvier 2012. Breton écrit également un article intitulé « Présent des Gaules » autour de l'exposition *Pérennité de l'art gaulois* qui eut lieu en 1955, au Musée pédagogique ; cette exposition, organisée par Charles Estienne en collaboration avec le groupe surréaliste, regroupe des pièces gauloises aux côtés d'œuvres modernes qui partagent, selon Breton, le fait d'avoir échappé à « la contagion gréco-latine ». André Breton, « Le Surréalisme et la peinture : Présent des Gaules », *Écrits sur l'art et autres textes*, t. 4 des *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, 2008, p. 756.

⁹⁵ Lancelot Lengyel, *L'Art gaulois dans les médailles*, Montrouge-sur-Seine, Éditions Corvina, 1954.

⁹⁶ André Breton, « Le Surréalisme et la peinture : Triomphe de l'art gaulois », *op. cit.*, p. 745.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Georges Bataille, « Le Cheval académique », *op. cit.*, p. 30.

Plutôt que simple vision naturaliste, l'art gaulois tourne le dos, selon Breton, à la réalité extérieure et à sa représentation concrète pour respecter le principe de « la nécessité intérieure⁹⁹ » développé par Kandinsky et privilégier l'abstraction. Il est rapproché non seulement du cas unique de Kandinsky, mais Breton perçoit que « le surréalisme et l'abstractivisme, l'un et l'autre à leur manière acc[èdent] aux *mêmes* "forêts de symboles" dans la tradition retrouvée de l'art gaulois, en rupture complète avec l'esprit latin¹⁰⁰ ». Alors que Bataille fait référence à une « dislocation¹⁰¹ » des formes, Breton lui préfère la célèbre formule baudelairienne et prétend qu'il s'agit plutôt d'un processus qui découle de « la nécessité intérieure ».

Or, pour Bataille non seulement cette déformation n'est pas perçue négativement et ne peut être uniquement imputée à la « maladresse du graveur¹⁰² », mais elle constitue « une réponse définitive de la nuit humaine, burlesque et affreuse, aux platitudes et aux arrogances idéalistes¹⁰³ » ; autrement dit, elle est en accord, elle correspond intrinsèquement à la mentalité irrationnelle de la civilisation gauloise, opposée à celle grecque. Ce qui gêne véritablement Breton, c'est le fait que Bataille se borne à insister sur l'aspect non maîtrisé de leur art, en ce sens qu'il n'est pas régenté par de grands principes fédérateurs, mais se trouve « à la merci des suggestions¹⁰⁴ » dont souffrent les Gaulois, qui « ne calculaient rien¹⁰⁵ » et qui étaient « incapables de réduire une agitation burlesque et incohérente¹⁰⁶ ». Breton y voit

⁹⁹ Aussi désigné comme « *le principe du contact efficace de l'âme humaine* » qui se compose de trois nécessités mystiques : l'expression de l'artiste doit à la fois rester fidèle et représenter ce qui est propre à sa personne, à son époque ou à sa nation et à l'Art lui-même. Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, préf. de Philippe Sers, trad. de l'allemand par Pierre Volboudt, trad. du russe par Bernadette du Crest, Paris, Denoël ; Gonthier, 1969 [1949], p. 98. C'est l'auteur qui souligne. Au sujet de ce concept complexe qui demeure la clef de voûte de la théorie de Kandinsky, voir Philippe Sers, « Chapitre troisième : Le Principe de la nécessité intérieure », *Kandinsky : philosophie de l'art abstrait : peinture, poésie, scénographie*, nouv. éd., Milan, Skira, 2003, p. 67-82.

¹⁰⁰ André Breton, « Le Surréalisme et la peinture : Triomphe de l'art gaulois », *op. cit.*, p. 751. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰¹ Georges Bataille, « Le Cheval académique », *op. cit.*, p. 30.

¹⁰² *Ibid.*, p. 28.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 29.

plutôt capacité d'abstraction, symbole et magie ; c'est en ce point que se situe leur profonde divergence.

Breton ne reprend pas la terminologie bataillienne qui assimile l'art gaulois au baroque¹⁰⁷. Il ne semble pas non plus prêt à cautionner les qualificatifs employés par celui-ci, tels que « dément » ou « barbare », puisque pour lui, ces étiquettes ont contribué à laisser l'art gaulois dans l'oubli et à lui dénigrer son génie¹⁰⁸. Cependant, il affiche ouvertement le lien entre art primitif et gaulois lorsqu'il exprime son incompréhension face au primitivisme qui sévit au début du siècle et qui ne s'accompagne pourtant pas d'un regain d'intérêt pour les monnaies gauloises. Il explique que « [l]es "arts sauvages", alors en pleine vogue auprès d'eux [les artistes du XX^e siècle], on voit mal pourquoi le côté "barbare" de ces médailles les aurait rebutés¹⁰⁹ ». Les guillemets qui encadrent et soulignent l'usage prudent que fait Breton du terme « barbare » en 1954 – unique présence dans tout l'article d'ailleurs – sont loin de son emploi du début des années vingt où le terme de « Barbarie » avait largement la préférence du groupe sur celui de « Civilisation¹¹⁰ ». Encore quelques années plus tard, un véritable culte du barbare, figure qui vient s'opposer à celle de la civilisation européenne, dont les surréalistes appellent la fin, se déploie dans les multiples livraisons de *La Révolution*

¹⁰⁷ Cette absence s'avère d'autant plus frappante, car il écrit plus de vingt ans après Bataille, soit dans les années cinquante, au moment où le baroque était définitivement entré en France par le biais, notamment, des travaux d'Eugenio d'Ors, mais aussi de Jean Rousset dont l'ouvrage majeur, *La Littérature de l'âge baroque en France*, est publié dès 1953. Voir Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, *op. cit.* ; Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, *op. cit.*

¹⁰⁸ Un an plus tard, la même circonspection à l'égard de ces termes accompagne toujours ses propos dans ce qui est peut-être une référence et un grief implicites adressés, une fois de plus, à Bataille lorsqu'il traite de « ces petites pièces de monnaie, longtemps méprisées par ceux qui ne savaient y voir que l'imitation incompréhensive, dérisoire – *barbare* pour tout dire – du modèle grec ». André Breton, « Le Surréalisme et la peinture : Présent des Gaules », *op. cit.*, p. 753. Nous soulignons.

¹⁰⁹ *Id.*, « Le Surréalisme et la peinture : Triomphe de l'art gaulois », *op. cit.*, p. 744.

¹¹⁰ Effectivement, dans un jeu inédit de la notation scolaire réalisé en 1921 pour la revue *Littérature*, la notion de « Civilisation » n'obtient qu'une moyenne de -3, alors que celle de « Barbarie » qui lui succède immédiatement dans la liste se voit remporter une moyenne de 5,7. Les participants que l'on peut deviner sous les initiales sont : Georges Ribemont-Dessaignes, Tristan Tzara, Benjamin Péret, André Breton, Jacques Rigaut, Louis Aragon, Théodore Fraenkel, Clément Pansaers et Philippe Soupault. Précisons que les notes s'échelonnent dans ce jeu entre -20 et 20 et que parmi ceux qui deviendront surréalistes, seul Aragon octroie une note nulle dans les deux cas, ce qui témoigne d'une absence de prise de position. Ce document est reproduit dans Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Nice, Centre XX^e siècle, 1980, p. 595 ; cité dans Jean-Claude Blachère, *Les Totems d'André Breton : surréalisme et primitivisme littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 158.

surréaliste¹¹¹ et on assiste même à un net processus d'identification. Dans le tract collectif « La Révolution d'abord et toujours ! », ils affirment avec force cette connivence : « [n]ous sommes certainement des Barbares puisqu'une certaine forme de civilisation nous écoeure¹¹². » Cette figure inhérente au surréalisme traverse toute son histoire, même si du barbare violent et sauvage un glissement s'effectue vers sa politisation¹¹³.

En somme, les qualificatifs batailliens de la fin des années vingt demeurent plus près des préoccupations des jeunes surréalistes que Breton ne semble vouloir l'avouer à plus de deux décennies d'écart : le dément et le barbare de Bataille font écho à la folie et au monde primitif qui exercent une attirance certaine sur les surréalistes. Si pour Bataille, « baroque, dément ou barbare¹¹⁴ » forment une triade dans laquelle les termes sont sinon véritablement synonymes, du moins inextricablement liés, l'apologie surréaliste des deux derniers éléments peut-elle véritablement s'émanciper de ce contexte qui y inclut l'idée de baroque ? Cette vision du baroque, quoique distincte de celle qui se réfère strictement aux œuvres de la fin du XVI^e siècle et du début du siècle suivant, a des affinités avec l'ensemble des lieux communs véhiculés par la critique qui s'intéresse à la question du baroque au début du XX^e siècle : monstruosité des formes, dynamisme, violence, irrationalité, opposition au canon classique forment ainsi le cortège de cette notion.

Plus près encore de l'univers surréaliste, nous retrouvons l'article de Max Raphaël qui porte spécifiquement sur la notion de baroque elle-même et s'insère en 1933 dans le premier numéro de *Minotaure*, revue à laquelle, rappelons-le, participaient de nombreux surréalistes. Malgré la brièveté de la « Remarque sur le baroque » que propose l'historien de l'art, il

¹¹¹ Précisons que la figure du barbare, vaste fourre-tout, regroupe aussi l'Orient. Voir, à ce propos et au sujet de son déploiement dans *La Révolution surréaliste*, Jeanne-Marie Baude, « L'Image de l'Europe dans *La Révolution surréaliste* », *Mélusine : cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme : L'Europe surréaliste : contributions au colloque* (Strasbourg, septembre 1992), n° 14, 1994, p. 51-62.

¹¹² André Breton *et al.*, « La Révolution d'abord et toujours ! », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925, p. 31.

¹¹³ Cet aspect, qui excède chronologiquement le cadre de notre propos, retient l'attention de Blachère qui s'y attarde dans un chapitre de son ouvrage. Voir Jean-Claude Blachère, « Chapitre IX : Un Modèle politique ? », *Les Totems d'André Breton : surréalisme et primitivisme littéraire*, *op. cit.*, p. 173-192.

¹¹⁴ Georges Bataille, « Le Cheval académique », *op. cit.*, p. 27.

parvient à y défendre l'idée d'un baroque historiquement situé qui s'achèverait avec Watteau, représentant exemplaire du rococo ; ses réflexions se limitent à la peinture, effleurent l'architecture, sans jamais aborder le domaine de la littérature. Il mentionne des artistes comme Tintoretto et Rubens au cours de ces trop rapides considérations d'ordre sociologique et psychologique. Une définition de cette notion s'y dessine, selon laquelle « [l']art baroque [...] est la matérialisation du Sacré, l'union du spirituel et du sexuel¹¹⁵ ». Cet aspect rappelle d'ailleurs ce qu'Eugenio d'Ors désigne par la formule de « *la naturalité du surnaturel*¹¹⁶ » qui s'inscrit dans les idées de la Contre-Réforme et s'exprime dans l'art baroque. Cassou identifie également cette corrélation entre chair et esprit dès 1927 et précise qu'elle est à la source de la théâtralité du baroque. Il cite à ce titre, souvenons-nous, les mystiques, tels que saint Jean de la Croix et sainte Thérèse d'Avila, qui représentent à ses yeux de parfaits exemples de cette sensibilité baroque qui ne peut envisager le spirituel que sous sa forme la plus concrète et matérielle.

Or, rappelons que Breton donne en exemple Thérèse d'Avila en 1933 dans « Le Message automatique », pour l'inscrire dans la lignée des enfants, des fous, des médiums, des primitifs et des poètes admirés par les surréalistes, en ce qu'ils partagent tous cette « *faculté unique, originaire*¹¹⁷ » dans laquelle la représentation mentale imaginaire n'est pas dissociée de la perception physique. S'il admire la sainte, en dépit de son statut, c'est en raison de sa faculté à concevoir ses visions comme étant simultanément « *imaginative[s] et sensorielle[s]*¹¹⁸ ». Entre le corps et ses organes sensoriels qui lui permettent d'appréhender le monde extérieur et, d'un autre côté, l'âme ou l'esprit qui appartiennent à l'intériorité, la barrière est abolie dans cet « état de grâce¹¹⁹ » qu'uniquement la pratique de l'automatisme peut restituer selon Breton. Si la religion se voit éjectée de l'univers surréaliste, il paraît toutefois évident qu'un aspect que l'esthétique baroque lui permettait pleinement d'exprimer est réintroduit dans la généalogie que revendique le chef de file du surréalisme.

¹¹⁵ Max Raphaël, « Remarque sur le baroque », *op. cit.*, p. 48.

¹¹⁶ Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, *op. cit.*, p. 110. C'est l'auteur qui souligne.

¹¹⁷ André Breton, « Point du jour : Le Message automatique », *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 392. C'est l'auteur qui souligne.

¹¹⁸ *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 391.

L'automatisme dont parle Breton semble inséré à la place de la foi, autrefois clef de voûte de l'« état de grâce », ce que souligne outre l'expérience de la sainte qu'il mentionne, le vocabulaire singulièrement religieux qu'il préconise.

À travers l'article de Bataille qui propose une vision pour le moins élargie du baroque et celui de Max Raphaël qui prône une notion historiquement circonscrite aux XVI^e et XVII^e siècles, nous retrouvons les deux conceptions de la notion défendues par les premiers théoriciens du baroque : celle transhistorique et son corollaire plus rigoureux et délimité dans le temps. Dans les deux cas, le baroque est libéré des préjugés qui s'y attachent depuis ses origines de perle irrégulière et qui persistent encore à ce moment chez certains spécialistes de la question, mais cela, surtout en territoire français. Toutefois, Raphaël apporte davantage de neutralité à ses propos, contrairement à Bataille qui, en dépit de la terminologie qui ne convient pas tout à fait à Breton, accorde ouvertement la faveur au baroque.

En outre, nous devons souligner que les deux articles rejoignent les intérêts des surréalistes. D'une part, le baroque de l'art gaulois se voit assimilé au sujet plus large du primitif. De l'autre, l'expression religieuse qui se manifeste dans l'art de la fin du XVI^e siècle et du début du siècle suivant est liée à la recherche surréaliste d'une unité entre réalité et imagination, subjectif et objectif. Une grande absente, la littérature, se profile cependant dans la notion de baroque et cela, autant dans le discours de Bataille que dans celui de Raphaël. De ce fait, l'étude de la généalogie dont se réclament les surréalistes nous sera utile, afin d'intégrer cet aspect à travers les diverses mentions d'écrivains qui permettent au groupe de Breton de proposer une nouvelle histoire littéraire.

2.3 Les « baroques » dans la généalogie surréaliste

Issu de Dada, mouvement nihiliste, le surréalisme tend à la révolte, à faire table rase du passé. Breton et ses compagnons ne cessent néanmoins de dresser des listes de prédécesseurs et soulignent ainsi une certaine filiation, tout en s'inscrivant dans une histoire littéraire, une histoire littéraire *autre*. Le mouvement surréaliste entretient donc un rapport ambivalent à l'histoire littéraire qui lui est contemporaine. Comment se positionne-t-il alors face à la (re)découverte du baroque ? À l'affût des nouvelles artistiques, les surréalistes font corps

avec les débats de leur époque, qu'ils soient français ou internationaux. Ils se portent d'emblée à la défense des auteurs rejetés par la tradition littéraire, tels que le Marquis de Sade. Il suffit de se rappeler, entre autres, l'« Hommage à D. A. F. de Sade » par René Char, publié dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, dans lequel il accompagne des extraits de *Justine ou les infortunes de la vertu*¹²⁰. Aux antécédents revendiqués dès le départ, tels que Sade, se conjuguent ceux inavoués ou reconnus plus tardivement, comme certains écrivains et artistes baroques¹²¹.

Dans cette dernière section, nous examinerons plus précisément la place accordée à ces derniers dans le cadre de la recherche constante de prédécesseurs qui occupe les surréalistes. Même s'ils ne justifient pas toujours leurs choix, une certaine généalogie s'esquisse à travers les diverses listes qu'ils établissent. Alors que dans le premier *Manifeste du surréalisme* Breton accompagne chacun des noms cités d'un commentaire quelque peu sibyllin, il parvient en 1942, dans ses *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, à délaissier toute justification, l'essentiel étant de rappeler les ancêtres qui s'inscrivent « dans la ligne ». Aussi, nous attacherons-nous, dans un premier temps, à démystifier les valeurs précises formées par ce « système de coordonnées¹²² » surréaliste.

Dès 1921, Breton devient le conseiller artistique et bibliothécaire de Jacques Doucet et l'année suivante, il fait avec Aragon des propositions d'acquisitions pour sa bibliothèque. Dans une lettre commune de février 1922, que nous avons pu consulter dans les archives

¹²⁰ René Char, « Hommage à D. A. F. de Sade », *Le Surréalisme au service de la révolution*, no 2, octobre 1930, p. 6-7. En 1924, Breton l'inclut d'ailleurs à la longue liste des précurseurs du surréalisme dans André Breton, « Manifeste du surréalisme », op. cit., p. 329. Il est à noter également que Breton a témoigné en 1956 au procès de Jean-Jacques Pauvert, éditeur surréaliste, accusé d'avoir publié les œuvres de Sade. Voir à ce sujet David Bate, « The Sadean Eye », *Photography and Surrealism : Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, Londres ; New York, I. B. Tauris, 2004, p. 145-171.

¹²¹ À ce propos, il est intéressant de noter que Didier Derson souligne la présence d'aspects baroques dans les romans de Sade qu'il regroupe en quatre catégories, soit : « 1. le mouvement et la fluidité, 2. l'aspect protéiforme, 3. la démesure des êtres et des choses, 4. l'artifice, ou si l'on préfère, le souci de la mise en scène et de l'illusion. » Didier Derson, « Le Roman sadien : une renaissance de l'esthétique baroque ? », *L'Information littéraire*, vol. 53, n° 4, 2001, p. 27.

¹²² André Breton, « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », *Œuvres complètes*, t. 3, op. cit., p. 8. C'est l'auteur qui souligne.

conservées à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet¹²³, ils expliquent ainsi leurs choix de livres pour compléter la collection du mécène : « [n]ous nous sommes rapportés constamment à un seul critérium, la formation de la mentalité poétique de notre génération¹²⁴. » Si ce principe de sélection prime¹²⁵ dans la constitution de la bibliothèque consacrée à la modernité, il demeure également un élément clef de toute l'entreprise surréaliste de réévaluation littéraire. Contre la vision diffusée par les manuels scolaires, dans lesquels l'influence lansonienne exerce encore à ce moment un pouvoir certain¹²⁶, Breton formulera explicitement dans les années quarante, au cours de ses « Conférences d'Haïti », le critère discriminatoire de cette réécriture à laquelle se livre le groupe dès les premières années. Par un emprunt fait au titre même de l'ouvrage du théoricien italien Benedetto Croce qui, rappelons-le, a participé, quoique à contrecœur, à la (re)découverte du baroque, Breton explique que le tri doit être effectué non pas en accord avec une certaine linéarité que prône l'histoire littéraire, mais selon le principe de « [c]e qui est vivant et [de] ce qui est mort¹²⁷ ».

¹²³ Au sujet de la bibliothèque, voir François Chapon, « Chapitre 8 : Création de la Bibliothèque littéraire », *Mystères et splendeurs de Jacques Doucet*, Paris, Lattès, 1984, p. 215-260.

¹²⁴ Lettre classée sous le titre « Louis Aragon et André Breton à Jacques Doucet » et disponible à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet sous la cote B - IV - 6 7210 (17). Le fac-similé du manuscrit peut être consulté en ligne, voir Association Atelier André Breton, « Lettre sur la composition d'une bibliothèque », André Breton, en ligne, <<http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100211560>>, consulté le 19 janvier 2012. Cette lettre a également été publiée dans Louis Aragon et André Breton, « Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet », dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, op. cit., p. 631-638 pour l'intégralité de la lettre et p. 631 pour notre citation.

¹²⁵ Dans le cadre de ce projet précis, ils avouent même que ce critère prévaut sur leurs propres passions : il s'agit de livres « qui ont joué pour nous et pour quelques autres un rôle tel, que sans aimer encore tous les livres que nous vous recommandons, il nous est du moins impossible de les oublier. » *Ibid.*, p. 631.

¹²⁶ Si Lanson cite des auteurs baroques européens tels Marino ou Góngora, de même que français, comme Saint-Amant ou Tristan L'Hermite, ce n'est que pour les critiquer. Agrippa d'Aubigné et Jean de Rotrou se voient même dédier quelques pages entières, dans lesquelles Lanson reconnaît leur talent, mais se montre malgré tout implacable à leur égard. Il affirme que « ni goût, ni composition, ni mesure, ni netteté, ni correction » ne se trouvent chez Agrippa d'Aubigné, tandis qu'il insiste sur les « négligences », ainsi que « l'imagination exubérante et déréglée » de Jean de Rotrou. Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 364 et p. 438-439 pour nos citations et p. 363-367 et p. 437-439 pour les pages consacrées respectivement à Agrippa d'Aubigné et à Jean de Rotrou.

¹²⁷ André Breton, « Inédits I (1941-1946) : [Conférences d'Haïti, II] », op. cit., p. 217. Rappelons que le livre de Croce s'intitule *Ce qui est vivant et ce qui est mort dans la philosophie de Hegel : étude critique suivie d'un essai de bibliographie hégélienne*. Au sujet de la participation de Croce au débat sur le baroque, voir le premier chapitre.

En d'autres termes, les œuvres du passé qui méritent de se trouver dans le panthéon surréaliste dépendent de l'influence qu'elles parviennent à exercer dans le présent.

C'est en raison de cette conception que les surréalistes contestent, comme nous l'avons mentionné, la part disproportionnellement importante accordée généralement au XVII^e siècle¹²⁸, car elle délaisse les écrivains qui trouvent effectivement un écho auprès d'eux, sous prétexte qu'ils ne s'insèrent pas dans le schéma linéaire préétabli par les historiens de la littérature et constituent de ce fait, ainsi que se plaît à le rappeler Breton, de « grands indésirables¹²⁹ ». Aragon relie d'ailleurs très tôt cette remise en cause surréaliste au programme plus large qu'il partage avec les autres membres du mouvement. Dans son *Traité du style*, publié en 1928, il s'interroge de manière oratoire à ce propos : « [m]ais n'est-il pas vrai que les surréalistes ont tenté un reclassement de certaines valeurs ? et par exemple sous la forme légendaire de personnages, de poètes¹³⁰. » Si « l'histoire littéraire est à récrire [sic]¹³¹ » aux yeux des surréalistes, c'est parce qu'elle n'accorde aucune place aux figures de l'insoumission¹³², qui peuvent participer à la remise en question des poncifs

¹²⁸ Cette prédominance quantitative témoigne de la grande valeur qualitative qui lui est attribuée. Signalons à ce propos que Martine Jey soutient qu'entre 1880 et 1925, le XVII^e siècle constitue 54,45 % du corpus des histoires littéraires publiées. Voir Martine Jey, *La Littérature au lycée : invention d'une discipline (1880-1925)*, Metz, Université de Metz, 1998 ; cité dans Marie-Paule Berranger, « L'Histoire de la littérature vue par André Breton : les "balances illusoires" », dans Maryse Vassevière (dir. publ.), *Intellectuel surréaliste (après 1945) : actes du séminaire du Centre de Recherches sur le Surréalisme* (Paris, 2004-2006), Paris, Association pour l'étude du surréalisme et les auteurs, 2008, p. 56-57.

¹²⁹ Précisons en outre qu'il affirme que « son plus grand désir eût été d'appartenir à la famille des grands indésirables », « famille » dans laquelle, une fois de plus, Breton ne saurait se passer de la référence à Sade. André Breton, « Inédits I (1931-1935) : Jugement de l'auteur sur lui-même », *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 663.

¹³⁰ Louis Aragon, *Traité du style*, [Paris], Gallimard, 1980 [1928], p. 199.

¹³¹ André Breton, « Inédits I (1941-1946) : [Conférences d'Haïti, II] », *op. cit.*, p. 216.

¹³² Aragon et Breton soulignent dans la lettre adressée à Doucet en février 1922, que « [l']esprit de révolte, voilà ce qui, chez tous les auteurs dont nous venons de citer les noms, fait le prix que nous attachons, au-delà de ce qu'ils représentent, à ces noms mêmes. » Louis Aragon et André Breton, « Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet », *op. cit.*, p. 635. Par ailleurs, Breton insiste, dans les années quarante, sur le fait que la tendance à la valorisation du XVII^e siècle relève « beaucoup moins [d']un goût de l'équilibre et de la mesure, comme on veut nous le faire croire, qu'elle ne cache un désir de fixation à une période de l'histoire où la revendication populaire ne pouvait se faire jour. » André Breton, « Inédits I (1941-1946) : [Conférences d'Haïti, II] », *op. cit.*, p. 216.

structurant l'esprit de l'homme et la société dans son entier¹³³. Face au qualificatif de « grands indésirables » employé par Breton, nous ne pouvons nous empêcher de songer à l'étiquette d'« égarés¹³⁴ » qu'apposait Lanson aux écrivains que l'on peut aujourd'hui nommer baroques. Comment expliquer alors le fait que les surréalistes ne se soient pas portés d'emblée à leur défense ? Exclues de l'histoire littéraire, car perçus comme extravagants, marqués par la période de crise et de violences qui était la leur, la production de cette période était qualifiée, rappelons-nous, de sombre « chaos¹³⁵ ». Toutefois, son aspect intrinsèquement religieux, que la critique souligne et qui devient même inséparable, pour Max Raphaël dans *Minotaure*, de la définition même du baroque, ne pouvait convenir aux aspirations surréalistes¹³⁶.

Cette affirmation se doit cependant sinon d'être nuancée, du moins d'être enrichie de quelques lumières supplémentaires. Lorsque Breton et Aragon font leurs recommandations d'ouvrages à Doucet ils insistent sur le fait qu'« [i]l va de soi que dans votre bibliothèque [de Doucet] une section philosophique ne saurait se passer complètement des auteurs mystiques, le mysticisme étant, après tout, la solution poétique des problèmes fondamentaux¹³⁷. » S'ils citent à ce propos Raymond Lulle et Emanuel Swedenborg¹³⁸, nous ne pouvons oublier que

¹³³ Ce ne sont pas seulement les qualités littéraires des œuvres ou de leurs auteurs qui comptent, mais les valeurs défendues qui trouvent ou non un résonnement au moment de chacune des réceptions qui sont faites, tour à tour, par les diverses générations. Il suffit pour s'en rendre compte de se souvenir de la liste dressée par Breton dans son premier manifeste où, si à l'exception de Jacques Vaché, tous les noms cités sont ceux d'écrivains, il reste que « Baudelaire est surréaliste dans la morale », alors que « Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs. » *Id.*, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 329.

¹³⁴ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. 362.

¹³⁵ Voir, entre autres, à ce propos, Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle*, *op. cit.*, p. 212-213.

¹³⁶ Mentionnons, à ce propos, la pièce de Breton et Aragon parue en 1929, *Le Trésor des jésuites*, dont le titre moqueur témoigne de leur opinion à ce sujet. Voir Louis Aragon et André Breton, « Le Trésor des jésuites », *op. cit.* Rappelons que les jésuites occupent une très grande place dans la littérature baroque et que l'expression « style jésuite » était souvent employée en référence au style baroque. Voir à ce sujet le premier chapitre, plus précisément la troisième section.

¹³⁷ Louis Aragon et André Breton, « Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet », *op. cit.*, p. 633.

¹³⁸ Mentionnons que l'influence de Raymond Lulle traverse la Renaissance et demeure fortement présente à la période baroque. Voir à ce propos, Herbert H. Knecht, *La Logique chez Leibniz : essai sur le rationalisme baroque*, Lausanne, L'Âge d'homme ; [Paris], [Centre de diffusion de l'édition], 1981, p. 152.

quelques années plus tard, ainsi que nous l'avons signalé, Breton nommera également une célèbre mystique baroque, sainte Thérèse d'Avila, qu'il introduira au fil qui unit enfants, fous, hommes primitifs et surréalistes, en ce qu'ils ne distinguent pas la perception sensorielle de la représentation imaginaire. Par ailleurs, la figure de Thérèse d'Avila se profile dans l'univers surréaliste bien plus tôt, soit dès 1924, alors qu'Éluard s'approprie sa célèbre formule reprise par de nombreux poètes baroques à travers le titre même de son recueil *Mourir de ne pas mourir* dans lequel l'amour prend des accents mystiques¹³⁹.

L'héritage baroque peut être décelé cette même année chez Aragon également, et ce, à deux reprises. Dans *Une Vague de rêves*, il insère en exergue une citation de *Volpone ou Le Renard*, publié en 1606 par Ben Jonson. Plus précisément, il s'agit d'une des tirades de Volpone qui s'adresse ainsi à Célia, la femme de Corvino que celui-ci lui a offerte lui-même, mais qui exprime pourtant des réticences :

[à] la place d'un mari méprisable tu auras un amant digne de toi. [...] Vois sur quoi tu peux régner, non en reine d'un moment, mais en princesse couronnée. [...] Regarde. Vois un rang de perles, chacune d'elles est plus brillante que celle portée jadis par la belle Égyptienne. Dissous-les et bois-les. Voici une escarboucle qui surpasse les yeux de saint Marc ; un diamant qu'aurait voulu acheter Lollia Paulina [...]. Une pierre représentant un patrimoine privé n'a pas de valeur ; nous en dépenserons le prix à chaque repas. Des têtes de perroquets, des langues de rossignols, des cervelles de paons et d'autruches seront notre nourriture, et si nous pouvons mettre la main sur le phénix dont la race est perdue, nous le découperons à table¹⁴⁰.

Outre les nombreux appels à la vue caractéristiques du baroque – « Vois », « Regarde », « Vois », « Voici » –, ce passage se caractérise par une inflation verbale et un entassement d'images qui s'opèrent par le biais de l'énumération.

Le contexte immédiat, Célia étant livrée à Volpone par son propre époux, se trouve délaissé au profit des images surprenantes. Volpone tente ainsi d'emporter l'adhésion de Célia, non par un raisonnement logique, mais plutôt en l'éblouissant par l'exubérance et la

¹³⁹ La critique souligne d'ailleurs que l'amour surréaliste touche au sacré et a des affinités avec la religion. Voir à ce propos Robert Benayoun, « Chapitre 7 : Une Religion de l'amour », *Érotique du surréalisme*, nouv. éd., Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1978, p. 125-139.

¹⁴⁰ Louis Aragon, « Une Vague de rêves », *Œuvres poétiques complètes*, t. 1, op. cit., p. 81.

profusion des images qui offrent une vision du monde hyperbolique. Que comprendre de cette citation livrée en épigraphe, sans explications et extraite de son contexte immédiat ? Elle paraît certes obscure et sans lien direct avec l'ouvrage qu'elle initie, mais il semble que ce soit justement le déferlement des images parvenant à dissoudre le réel qui justifie sa présence. Aragon explique d'ailleurs dans *Une Vague de rêves* comment les surréalistes eux-mêmes, se livrant à l'automatisme, sont pareillement la proie des images qui modifient la réalité : « [n]ous éprouvions toute la force des images » qui « devenaient matière de réalité¹⁴¹ ». De plus, le livre auquel Aragon a selon toute vraisemblance emprunté l'extrait, livre qui réunit en plus de Ben Jonson, divers auteurs tels Christopher Marlowe, Thomas Dekker et Thomas Middleton, nous permet de voir, encore une fois, à travers son titre rassembleur, *Les Contemporains de Shakespeare*¹⁴², comment le nom du célèbre dramaturge anglais sert d'emblème en France, aux débuts du surréalisme, pour des auteurs moins connus, délaissés et souvent jugés mineurs¹⁴³, qu'on regroupera ensuite sous le nom de baroques. Si en 1937, Lebègue publie, comme nous l'avons mentionné, un article intitulé « La Tragédie "shakespearienne" en France au temps de Shakespeare¹⁴⁴ », consacré à la question du théâtre qu'il n'osait pas encore appeler baroque, ce livre de 1920 rassemble également sous le nom

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴² Georges Duval (éd.), *Les Contemporains de Shakespeare : Ben Jonson, Marlowe, Dekker, Middleton, Volpone ou le renard, Le Juif de Malte, Le Mardi-gras du cordonnier, Le Moyen d'attraper un vieillard*, trad. de Georges Duval, Paris, Ernest Flammarion, 1920. Marie-Thérèse Eychart suggère dans une note de l'édition de la Pléiade qu'Aragon aurait utilisé la traduction de 1863 d'Ernest Lafond en la modifiant pour lui donner un style plus poétique. Voir Louis Aragon, « Une Vague de rêves : Notes et variantes », *op. cit.*, p. 1221. À notre avis, l'édition de 1920 de Georges Duval est celle utilisée par Aragon, non seulement en raison de la date qui est beaucoup plus près de celle de la rédaction d'*Une Vague de rêves*, mais surtout parce que sa citation est presque identique, si ce n'est de quelques changements minimes de ponctuation, de vocabulaire (« mari » remplace chez Aragon le terme « époux »), d'orthographe (« saint Marc » chez Aragon au lieu de « Saint-Marc ») et de syntaxe (« [u]ne pierre représentant un patrimoine privé » dans la version d'Aragon au lieu d'« [u]ne pierre ne représentant qu'un patrimoine privé »). Voir Ben Jonson, « Volpone ou Le Renard », dans Georges Duval (éd.), *Les Contemporains de Shakespeare : Ben Jonson, Marlowe, Dekker, Middleton, Volpone ou le renard, Le Juif de Malte, Le Mardi-gras du cordonnier, Le Moyen d'attraper un vieillard*, *op. cit.*, Acte III, Scène VI, p. 63. Nous soulignons.

¹⁴³ Georges Duval souligne d'ailleurs cet aspect dans son introduction. Voir Georges Duval (éd.), « Introduction », *Les Contemporains de Shakespeare : Ben Jonson, Marlowe, Dekker, Middleton, Volpone ou le renard, Le Juif de Malte, Le Mardi-gras du cordonnier, Le Moyen d'attraper un vieillard*, *op. cit.*, p. 1-2.

¹⁴⁴ Raymond Lebègue, « La Tragédie "shakespearienne" en France au temps de Shakespeare », *op. cit.* Voir à ce propos la troisième section du premier chapitre.

de Shakespeare, des auteurs cette fois anglais, qui appartiennent à la période nommée baroque et dont les œuvres présentent des caractéristiques communes qu'il est possible de regrouper sous cette catégorie.

La seconde preuve que nous ayons trouvée chez Aragon d'un héritage baroque, se révèle par le biais d'une allusion, que nous percevons dans le titre qu'il donne à son ouvrage paru la même année qu'*Une Vague de rêves*, soit *Le Libertinage*. Ce titre qu'Aragon lui-même qualifie quarante ans plus tard d'« équivoque » sous-entend, comme il l'explique dans son « Avant-lire » écrit en 1964, une certaine parenté entre les textes de ce recueil et les « *libertins* du XVII^e siècle¹⁴⁵ », dont Théophile de Viau demeure, à ses yeux, le parfait exemple. Si cette affiliation n'est cependant révélée qu'*a posteriori*, au moment où la notion de baroque, ainsi que les auteurs appartenant à cette période sont déjà bien introduits en France, nous pouvons néanmoins en déduire qu'elle reflète adéquatement la vision de l'auteur dans les années vingt, puisque nous savons que les surréalistes connaissaient déjà à ce moment ce poète baroque, dont Leiris parle avec enthousiasme à sa mère et dont il affirme que l'« Ode » désormais célèbre pour son accumulation d'*adynata* s'inscrit dans la lignée du surréalisme¹⁴⁶.

Nous devons toutefois préciser qu'au cours des recherches que nous avons effectuées dans les archives de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, nous n'avons trouvé aucune trace d'ouvrages que la critique de l'époque qualifie de baroques, à l'exception de Shakespeare dont l'œuvre a pu être rapprochée, comme nous l'avons vu, de celle de Corneille dans sa réception par les romantiques, de même que des textes baroques en général¹⁴⁷. De ce

¹⁴⁵ Louis Aragon, « Avant-lire », *Le Libertinage*, op. cit., p. 16. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁴⁶ Voir à ce propos la première section de ce chapitre.

¹⁴⁷ En l'absence d'un catalogue dressé par Aragon ou Breton, nous avons été conseillée sur place de nous pencher sur la correspondance des deux surréalistes avec Doucet. Nous n'avons pu obtenir l'autorisation de l'ayant droit d'Aragon. Nous avons donc consulté uniquement les 84 lettres de Breton écrites entre décembre 1920 et septembre 1926 et classées sous la cote B - IV - 6 7210 (1 à 84) ; l'une d'entre elles, celle de février 1922, était cosignée avec Aragon (elle est classée sous la cote B - IV - 6 7210 (17)). Nous avons également trouvé dans la lettre du 16 octobre 1922 une liste pour une « bibliothèque poétique » que Breton a dressée avec Aragon. De nombreux auteurs qu'ils considèrent importants sont suggérés dans ces lettres, mais aucun d'entre eux ne s'inscrit dans la période dite baroque, si ce n'est le dernier ; signalons, entre autres, La Rochefoucauld (lettre de février 1922), Racine (lettres de février 1922 et du 16 octobre 1922), Pascal (lettres du 20 décembre 1920, du 27

point de vue, il semble que les surréalistes n'aient pas véritablement abordé de front la question du baroque et ne se soient pas initialement attachés à la remise en lumière des artistes et écrivains qui relèvent de cette catégorie, à l'exception de ceux qui peuvent être qualifiés de libertins ; en plus de Théophile de Viau, Cyrano de Bergerac demeure grandement apprécié des membres du groupe, Breton possédant même son *Histoire comique des états et empires de la Lune et du Soleil*¹⁴⁸. Bref, il s'agit d'un objet fuyant.

Néanmoins, leur incessante recherche de prédécesseurs, la liste étant sans cesse à refaire, s'est toujours attachée à dégager une généalogie qui s'inscrit dans la marge et dans laquelle se glissent certaines figures baroques. Ainsi, dans un jeu de la notation scolaire qui remonte à juin 1920, conservé par Breton dans une enveloppe contenant divers jeux surréalistes¹⁴⁹, nous retrouvons, parmi les noms qui s'étalent sur plus de quatre pages, ceux de quelques auteurs baroques, à savoir, Saint-Amant, Tristan L'Hermite, Cyrano de Bergerac et Scarron, tous présents dans l'exhumation faite par Gautier¹⁵⁰, mais aussi les écrivains espagnols et italiens Góngora, Calderón et Le Tasse, perçus comme des représentants emblématiques du baroque européen par la critique du début du XX^e siècle. Si toutes les notes accordées dans ce contexte aux auteurs baroques demeurent négatives, à l'exception de celles décernées à Shakespeare et à Cervantes qui se trouvent également dans cette liste, il faut cependant

décembre 1920, du 1^{er} février 1921, de février 1922 et de 18 juin 1924), de même que Shakespeare (lettres du 16 octobre 1922 et du 19 novembre 1924). Au sujet de la réception de Shakespeare par les romantiques et de ses liens avec la notion de baroque, voir la troisième section du premier chapitre.

¹⁴⁸ Nous donnons ici la référence exacte de l'édition possédée par Breton : Savinien de Cyrano de Bergerac, *Histoire comique des états et empires de la Lune et du Soleil*, Paris, C. Delagrave, 1886. Cet ouvrage, accompagné de six pages de notes manuscrites prises au cours de la lecture, peut être consulté en ligne. Voir Association Atelier André Breton, « Histoire comique des états et empires de la Lune et du Soleil », *André Breton*, en ligne, <<http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100857291#>>, consulté le 20 juin 2012. Cyrano de Bergerac demeure un auteur important pour le chef de file du surréalisme, comme en témoignent les nombreuses références dans ses œuvres. Voir, entre autres, à ce propos André Breton, « Le Surréalisme et la peinture, V: Enrico Baj », *op. cit.*, p. 827-828. *Id.*, « La Clé des champs : Fronton-virage », *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 854.

¹⁴⁹ Les participants sont : Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Théodore Fraenkel, Jean Paulhan, Philippe Soupault, Benjamin Péret. Ce jeu peut être consulté en ligne. Voir Association Atelier André Breton, « Notation des plus grands écrivains », *André Breton*, en ligne, <<http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100363020>>, consulté le 20 juin 2012.

¹⁵⁰ Nous faisons bien entendu référence ici aux *Grotesques* de Théophile Gautier, dont il a été question dans la troisième section du premier chapitre.

souligner qu'aucune d'entre elles ne se rapproche de celle, autrement plus sévère, réservée à Anatole France, figure éminemment honnie par le groupe¹⁵¹.

Notons par ailleurs que Le Tasse semble remporter la préférence des jeunes surréalistes sur l'Arioste, ces deux auteurs étant proposés par Wölfflin, souvenons-nous, en guise d'exemples du changement qu'opère le style littéraire baroque par rapport à celui de la Renaissance¹⁵². Au gré des affinités qui s'esquissent, apparaissent également des lacunes qui se constatent notamment par l'absence de notes de la part de plusieurs participants, en ce qui a trait à Saint-Amant et à Tristan L'Hermite¹⁵³. En outre, nous devons relever l'absence de Théophile de Viau de cette liste, pourtant cité par Aragon lui-même comme la clé du titre de son ouvrage publié en 1924, *Le Libertinage*, de même que celle de Marino, souvent présent aux côtés de Góngora chez les historiens de la littérature, en guise d'influence étrangère néfaste qui a sévi chez ceux qu'on appelle les préclassiques¹⁵⁴. Dans le même ordre d'idées, la liste de « Liquidation¹⁵⁵ » qui sera publiée un an plus tard dans *Littérature* mentionne à nouveau les deux noms ayant obtenu une moyenne positive, soit Shakespeare et Cervantes,

¹⁵¹ Voici, en ordre décroissant, la moyenne obtenue par chaque auteur qui peut être considéré, au début du XX^e siècle, comme baroque : Miguel de Cervantes (5,6) ; William Shakespeare (5,3) ; Savinien de Cyrano de Bergerac (-4,4) ; Luis de Góngora (-4,7) ; Paul Scarron (-5) ; Pedro Calderón de la Barca (-6) ; Le Tasse (-7,7). Précisons également que Pascal, considéré encore classique au début du XX^e siècle par la critique en général, à l'exception d'Eugenio d'Ors qui le rapproche de Góngora et du Greco, obtient la moyenne de 8,1. Voir Eugenio d'Ors, *Trois heures au musée du Prado : itinéraire esthétique*, op. cit., p. 57-58. Soulignons que les recherches actuelles tendent de plus en plus à démontrer la présence d'éléments baroques chez Pascal. Voir à ce propos le quatrième chapitre. Anatole France, quant à lui, n'obtient qu'une moyenne de -13,4. Rappelons que les notes s'échelonnent entre 20, pour les plus aimés et -20, pour les plus détestés, 0 indiquant l'indifférence absolue ; aucun écrivain n'obtient une moyenne générale de 20 ou de -20.

¹⁵² L'Arioste obtient une moyenne de -9, alors que Le Tasse a -7,7. Pour l'analyse de Wölfflin au sujet de ces deux auteurs, voir la seconde section du premier chapitre.

¹⁵³ Breton et Fraenkel sont les seuls à leur attribuer une note : Tristan L'Hermite obtient -1 de la part du premier et 3,5 de celle du second, tandis que Saint-Amant récolte la note de 1 de Breton et 0 de Fraenkel.

¹⁵⁴ Voir, entre autres, Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 377 ; Ferdinand Brunetière, *Histoire de la littérature française classique (1515-1830)*, t. 2, op. cit., p. 93.

¹⁵⁵ Voir « Liquidation », *Littérature*, n° 18, mars 1921, p. 1-7. Si ce jeu remonte à la période dada, nous pouvons toutefois déjà constater la distance qui sépare les futurs surréalistes de Tristan Tzara par le biais des notes accordées. Ce dernier attribue presque systématiquement la note de -25, en accord avec l'esprit de refus total dadaïste, alors que les autres participants témoignent d'une position plus nuancée.

auxquels s'ajoutent ceux du Greco et de Michel-Ange, qui était, comme nous l'avons vu, le « père du baroque¹⁵⁶ » pour Wölfflin.

Au fil des ans, certains noms semblent délaissés, tandis que d'autres demeurent¹⁵⁷. Tel est le cas, par exemple, de Maurice Scève¹⁵⁸ qui se voit cité en 1931 dans la liste intitulée « Lisez / Ne lisez pas¹⁵⁹ ». Cette dernière regroupe sous quatre colonnes les auteurs à lire et ceux à oublier ; le nom de Scève s'y trouve mis en correspondance avec celui de Ronsard, par le biais de la présentation graphique qui affiche souvent les noms par couples opposés. Alors que pour Brunetière, Scève demeure un simple « type de transition¹⁶⁰ » qui conduit à la poésie autrement appréciée de Ronsard et ne mérite pas qu'on s'attarde réellement à la lecture de son œuvre, pour les surréalistes les données sont, une fois de plus, radicalement inversées : il faut lire Scève et, au contraire, ne pas lire Ronsard. Le cas de Scève est intéressant, car il se

¹⁵⁶ Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, op. cit., p. 100. Rappelons, par ailleurs, que cette idée est également reprise par bon nombre de théoriciens du début du XX^e siècle, dont Marcel Raymond, Theo Van Doesburg, ainsi que Louis Gillet. Voir à ce propos le premier chapitre.

¹⁵⁷ En termes de préférences qui persistent, mentionnons la place toujours privilégiée qu'occupe Racine dans la généalogie surréaliste, relativement à Corneille qui demeure moins prisé. Racine, qui favorise la passion sur le devoir, contrairement à Corneille, trouve peut-être davantage écho auprès des surréalistes. Cela dit, peut-on également supposer de ce fait que les débuts de l'œuvre cornélienne qui sont empreints d'éléments baroques ne leur sont pas connus et qu'ils en retiennent plutôt l'aspect classique ? Précisons, par ailleurs, que Racine est considéré romantique par Stendhal et c'est certainement en ce sens que nous pouvons également comprendre la démarche surréaliste. Voir Stendhal, *Racine et Shakspeare* [sic] : études sur le romantisme, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Bossange, 1823, p. 44.

¹⁵⁸ Considéré plutôt comme maniériste aujourd'hui, rappelons qu'il demeurerait lié, au début du XX^e siècle, au baroque, ces deux notions n'étant pas bien distinctes à ce moment, ainsi que nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent.

¹⁵⁹ José Pierre (éd.), « Lisez / Ne lisez pas », *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1, op. cit., p. 202.

¹⁶⁰ Pour Brunetière, « [l]es "types de transition" ne sont rien, en un certain sens, puisqu'ils n'ont d'autre utilité que de se rendre eux-mêmes inutiles : ils travaillent, pour ainsi parler, à leur propre élimination. » Ferdinand Brunetière, « Un Précurseur de la Pléiade : Maurice Scève », *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, t. 6, 3^e éd. rev., Paris, Hachette, 1911 [1893], p. 80. Il conclut cette lecture, initialement faite en octobre 1894, par un avertissement : « [s]i vous avez d'ailleurs, en passant, goûté quelques-uns de ses vers [de Scève], ne soyez point curieux d'en lire davantage : la déception serait cruelle ». *Ibid.*, p. 94-95. Soulignons qu'Aragon, dans un texte automatique de 1919, exprime sa lassitude envers « les Brunetières », soit, plus généralement, envers ces premiers historiens de la littérature qui étaient des défenseurs intransigeants du classicisme : « [e]lle [la divinité] en a assez des Jérémies des Brunetières et de tous les danseurs de corde La corde de pendu dit-on préserve de la petite vérole ». Louis Aragon, « Écritures automatiques : Au Café du Commerce », *Œuvres poétiques complètes*, t. 1, op. cit., p. 322.

trouve cité dès 1928 dans le *Traité du style* d'Aragon, en tant qu'auteur qui permet la refonte des valeurs que prône le surréalisme et que les membres du mouvement ont contribué, à ce titre, à tirer de l'oubli¹⁶¹. Son nom traverse l'histoire du surréalisme, puisque Breton le mentionne également dans les années quarante lorsqu'il parle de « récrire » l'histoire littéraire dans ses « Conférences d'Haïti », pour l'opposer au XVII^e siècle privilégié par les historiens de la littérature et mentionner qu'il faudrait plutôt s'intéresser à Scève et y ajouter, entre autres, le « XVI^e [siècle] anglais de Shakespeare et des élisabéthains¹⁶² ».

Or, dans les années soixante, alors que la notion de baroque commence à être véritablement acceptée en France, André Pieyre de Mandiargues met clairement en parallèle élisabéthains, baroques, romantiques et surréalistes dans son *Deuxième Belvédère*. Il y affirme que

[s]ans aucun paradoxe, on peut voir dans le style baroque, dans le théâtre élisabéthain [sic], dans la poésie romantique et dans le surréalisme des “miroirs de la nature”, beaucoup plus fidèles que ne le seraient la sculpture grecque ou la plupart des réalismes passés ou présents¹⁶³.

Non seulement la réalité objective trouve sa place dans de telles créations, mais la subjectivité de l'écrivain ou de l'artiste est également à l'œuvre, ce qui évoque d'ailleurs les idées de Breton au sujet de la faculté qu'il admirait à la fois chez Thérèse d'Avila, les enfants, les fous ou les primitifs qui parvenaient à ne pas dissocier perception sensorielle et imagination. En d'autres mots, ces écrivains et artistes se rapprochent de la nature, car leurs œuvres s'attachent à rendre le « choc » initial, élément déclencheur de l'étincelle créatrice,

¹⁶¹ Louis Aragon, *Traité du style*, op. cit., p. 199. Mentionnons toutefois que Valéry Larbaud le redécouvre dès son adolescence et qu'il reprend en 1925, dans une revue française, un article sur cet auteur, qu'il inscrit dans la lignée de Góngora, de Théophile de Viau, de Saint-Amant et de Tristan L'Hermite, originalement publié en espagnol, le 10 août 1924, dans *La Nación* de Buenos Aires. Voir Valéry Larbaud, « Notes sur Maurice Scève », *Commerce*, n° 5, automne 1925, p. 211-214. Ces notes sont reprises sous une forme remaniée dans *Id.*, « Notes sur Maurice Scève », *Ce Vice impuni, la lecture. Domaine français*, Paris, Gallimard, 1941, p. 53-110.

¹⁶² André Breton, « Inédits I (1941-1946) : [Conférences d'Haïti, II] », op. cit., p. 215.

¹⁶³ André Pieyre de Mandiargues, « Pourquoi ? », *Deuxième Belvédère*, op. cit., p. 71.

qui provient, selon Mandiargues, de la découverte d'un « objet merveilleux¹⁶⁴ ». Plus précisément, l'effet que cause l'objet extérieur est recréé par l'écrivain dans son écrit. De ce point de vue, l'instigation de Marino qui, rappelons-le, exhortait le poète à véritablement stupéfier son lecteur n'est pas loin.

Pour répondre à l'exigence de nommer les œuvres, les artistes et les auteurs qui ont une « *résonance actuelle*¹⁶⁵ », les listes se multiplient, étant toujours à refaire, puisque la sensibilité surréaliste se précise et évolue. Graduellement, de plus en plus de baroques s'insèrent dans la lignée d'influences et ce sera surtout après 1935 que l'intérêt des surréalistes pour ces auteurs et artistes se confirmera, soit au moment où le débat sur la notion de baroque prend d'assaut le territoire français, suite à la fameuse décade de Pontigny consacrée à ce sujet en 1931 et à la publication du livre d'Eugenio d'Ors en 1935¹⁶⁶. Aussi en 1936, l'exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism*¹⁶⁷ qui eut lieu au Museum of Modern Art, à New York, accordait-elle une place de choix aux fameuses têtes composées d'Arcimboldo (1527-1593) dans la rubrique intitulée « *Fantastic Art*¹⁶⁸ ». L'importance de ce peintre est confirmée en 1947, par sa présence aux côtés de Bosch (1450-1516), à l'exposition *Le Surréalisme en 1947*¹⁶⁹, organisée par Breton et Duchamp à la galerie Maeght de Paris. Ces deux artistes étaient d'ailleurs réunis sous l'étiquette « *Présurréalistes* » dans une section rétrospective intitulée « *Les Surréalistes malgré eux*¹⁷⁰ ».

Dans le même ordre d'idées, il faut également souligner la démarche de Desnos qui, en 1943, expliquera dans sa postface aux poèmes d'*État de veille* qu'il « tente de revenir à

¹⁶⁴ Nous reprenons ici la terminologie de Mandiargues. *Ibid.*, p. 70. Précisons que pour lui, les « objets merveilleux » peuvent être aussi anodins que divers ; il donne comme exemples, entre autres, un « galet », un « serpent », un « tableau ». *Ibid.*

¹⁶⁵ André Breton, « Inédits I (1941-1946) : [Conférences d'Haïti, VI] », *op. cit.*, p. 298.

¹⁶⁶ Rappelons que ces aspects sont abordés dans le premier chapitre, plus précisément dans la deuxième section.

¹⁶⁷ Museum of Modern Art, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, The Museum of Modern Art, 1936.

¹⁶⁸ Jean Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Seuil, 1959, p. 272.

¹⁶⁹ André Breton et Marcel Duchamp (éd.), *Le Surréalisme en 1947 : exposition internationale du surréalisme*, Paris, A. Maeght, 1947.

¹⁷⁰ Voir à ce propos Elza Adamowicz, *Ceci n'est pas un tableau : les écrits surréalistes sur l'art*, *op. cit.*, p. 198.

Nerval, peut-être aussi à Góngora, ou plutôt de repartir de leurs œuvres par des chemins différents de ceux qui ont conduit la poésie à travers des paysages si émouvants jusqu'au domaine contemporain trop cultivé peut-être¹⁷¹ ». À ce propos, notons que dès 1926, Desnos connaît le poète baroque espagnol. En effet, dans un article publié dans *Paris-Soir*, consacré à l'écrivain mexicain Alfonso Reyes, il le désigne comme étant « le meilleur gongorisant de l'époque¹⁷² ». Sous le couvert du pseudonyme qui reprend le nom de jeune fille de sa mère, Pierre Guillaud, il ajoute, au sujet de Góngora, que son « œuvre considérable tend de plus en plus à reprendre de notre temps, l'importance spirituelle et poétique qu'elle mérite¹⁷³ ». Ainsi, alors que son inscription dans la lignée de l'écrivain baroque espagnol est explicitement énoncée en 1943, dès 1926 il exprime à la fois sa connaissance de la réévaluation en cours de l'œuvre gongorienne et son admiration pour celle-ci.

Notons, en outre, que les pratiques des surréalistes sont d'ailleurs très tôt rapprochées dans une visée péjorative de celles de cet auteur baroque, puisque dans l'extrait des *Annales médico-psychologiques* cité dans le *Second manifeste du surréalisme*, le docteur Gaëtan Gatian de Clérambault qualifie Breton et ses compagnons de « Procédistes ». Il élargit cette appellation qui ne représente, pour lui, rien de moins que le fait de « s'épargner la peine de la pensée¹⁷⁴ » aux gongoristes, mais aussi aux concettistes, aux précieux et aux euphuistes des

¹⁷¹ Robert Desnos, « État de veille », *op. cit.*, p. 998.

¹⁷² Pierre Guillaud, « Le Portrait du jour : Alfonso Reyes », *Paris-Soir*, le 29 novembre 1926, p. 1. Rappelons que Reyes publie en effet plusieurs études sur Góngora et que son œuvre témoigne de l'influence de cet auteur. La majorité de ces articles sont regroupés dans Alfonso Reyes, *Cuestiones gongorinas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927. Sur la participation de Reyes et plus largement de la génération de 1927 à la remise en lumière des poètes baroques tels que Góngora, voir Elsa Dehennin, *La Résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Paris, Didier, 1962. Mentionnons également que Larbaud envoie d'ailleurs son étude sur Scève à cet éminent gongoriste. Voir à ce sujet la lettre de Larbaud à Reyes, datée du 16 août 1925, dans Valéry Larbaud et Alfonso Reyes, *Correspondance : 1923-1952*, préf. de Marcel Bataillon, éd. de Paulette Patout, Paris, Didier, 1972, p. 40.

¹⁷³ Pierre Guillaud, « Le Portrait du jour : Alfonso Reyes », *op. cit.*, p. 1.

¹⁷⁴ André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 779. Les propos du docteur de Clérambault s'inscrivent dans le cadre d'une discussion qui suit la communication de Paul Abély, « Légitime défense », *Annales médico-psychologiques*, n° 2, novembre 1929, p. 288-292. Breton répondra à cette attaque et reprendra en conclusion le terme de « procédistes », sans toutefois se prononcer quant à la validité de la généalogie surréaliste esquissée par Clérambault. Voir André Breton, « Point du jour : La Médecine mentale devant le surréalisme », *op. cit.*, p. 322-325.

XVI^e et XVII^e siècles¹⁷⁵. Ce qu'il reproche plus spécifiquement aux surréalistes qu'il désigne comme des « artistes excessivistes¹⁷⁶ », formule qui rappelle les excès et extravagances reprochés par les historiens de la littérature aux auteurs de la période baroque, est le fait de délaisser la nature et son imitation, pour privilégier des techniques toutes faites qui engendrent uniquement une « dégradation du travail¹⁷⁷ ».

Nous devons également souligner que l'apport d'Éluard à la revalorisation des poètes baroques, après la Seconde Guerre, ne passe pas inaperçu¹⁷⁸. Il publie en 1951 la *Première anthologie vivante de la poésie du passé*, dans laquelle il donne également une place à certains poètes baroques¹⁷⁹. Il justifie son choix de textes et d'auteurs par un sentiment intime d'affinités : « [j]e n'ai pas suivi de système, [déclare-t-il] j'ai, comme tout un chacun, fait confiance à mon goût, à mon sens du bien et du beau¹⁸⁰ ». Ce « sens du bien et du beau »

¹⁷⁵ Pour mieux comprendre ce qui unit ces auteurs que les premiers théoriciens regroupent sous la catégorie du baroque, voici en quels termes Deschanel les rapprochait déjà entre eux à la fin du XIX^e siècle : « [a]u lieu de saisir les rapports naturels entre les idées, on en cherchait de singuliers et de surprenants ; on se plaisait à jouer sur les mots, à faire des rapprochements bizarres, des métaphores alambiquées, ou des périphrases énigmatiques. » Ces diverses caractéristiques se retrouvent toutes, comme il l'explique quelques pages auparavant, « sous différents noms » : « [e]n Italie, c'étaient les *conceppi*, ou le Marinisme ; en Espagne, [...] le Gongorisme ou le cultisme ; en Angleterre, l'euphuïsme ; en France, l'esprit précieux. » Émile Deschanel, *Le Romantisme des classiques : quatrième série : Boileau, Charles Perrault*, Paris, Calmann Lévy, 1888, p. 142 et p. 140 respectivement.

¹⁷⁶ André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 779.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Cette contribution éluardienne lui mérite même le fait d'être cité dans une note de bas de page par Rousset qui n'explicite pas toutefois que c'est bien du côté de cette entreprise anthologique que se situe la contribution d'Éluard à la revalorisation du baroque. Jean Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur : essais sur la poésie et le théâtre au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 241-242 note 3. Gisèle Mathieu-Castellani, qui a continué les travaux de Rousset, a eu cependant l'amabilité de nous confirmer dans une lettre personnelle que le spécialiste du baroque faisait effectivement référence à ce travail d'anthologie ; nous lui en savons gré ici.

¹⁷⁹ Soit, en ordre chronologique d'apparition, les treize baroques des cinquante-cinq auteurs et anonymes du XII^e au XVII^e siècle présentés dans l'anthologie : Guillaume de Saluste du Bartas (1544-1590), Robert Garnier (1545-1590), Philippe Desportes (1546-1606), Jean de Sponde (1557-1595), Jean-Baptiste Chassignet (157?-1637), Agrippa d'Aubigné (1552-1630), Jean de la Ceppède (1548-1623), Théophile de Viau (1590-1626), François Maynard (1582-1646), Tristan L'Hermite (1601-1655), (Marc-Antoine Girard de) Saint-Amant (1594-1661), (Gabriel) Du Bois-Hus (1599-1652), Savinien de Cyrano de Bergerac (1619-1655). Éluard ne donne pas toujours leur nom complet, nous les complétons à l'intérieur des parenthèses.

¹⁸⁰ Paul Éluard, « Première anthologie vivante de la poésie du passé », *Œuvres complètes*, éd. de Marcelle Dumas et Lucien Scheler, t. 2, Paris, Gallimard, 1968, p. 388.

éluardien s'oppose à la dénomination de Daniel Mornet qui considérait, en 1940, le baroque comme un « Mal¹⁸¹ », de même qu'au jugement de Benedetto Croce, en 1925, qui le rapprochait plutôt, comme nous l'avons vu, d'une forme de « laid artistique¹⁸² ». Pourtant, si des auteurs tels que Robert Garnier, Saint-Amant ou encore Agrippa d'Aubigné s'y retrouvent, ils ne semblent pas occuper une place particulière dans l'anthologie, ni être regroupés sous une catégorie quelconque. Le classement de l'ouvrage se limite à une présentation en ordre chronologique divisée par siècles. En dépit du fait que cette publication demeure tardive, il n'est pas faux de supposer que sa première lecture et son amour pour ces auteurs remontent à plusieurs années. L'envergure de son projet implique un travail antérieur, voire des lectures de jeunesse. D'ailleurs, dès 1942, il citera d'Aubigné, de même que Tristan L'Hermite dans la *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*¹⁸³. Quelques années plus tard, soit en 1957, Breton s'attardera également dans son *Art magique* à un peintre baroque, Monsù Desiderio¹⁸⁴, dont il admire le côté fantastique et dont les œuvres sombrées longtemps dans l'oubli répondent adéquatement, selon lui, à la recherche de « sources¹⁸⁵ » de l'époque des surréalistes.

L'année de la naissance officielle du surréalisme, Breton parvient à ce constat dans son *Manifeste du surréalisme* : « [s]ous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de

¹⁸¹ Daniel Mornet, *Histoire de la littérature française classique*, op. cit., p. 25. Voir à ce propos la troisième section du premier chapitre.

¹⁸² Benedetto Croce, « Le Baroque » op. cit., p. 158. Voir à ce propos la seconde section du premier chapitre.

¹⁸³ Paul Éluard, « Poésie involontaire et poésie intentionnelle », *Œuvres complètes*, éd. de Marcelle Dumas et Lucien Scheler, t. 1, Paris, Gallimard, 1968, p. 1139.

¹⁸⁴ Sous ce nom étaient confondus jusqu'à récemment deux peintres français dont les vies sont peu connues, Didier Barra (environ 1590-1650), le « vrai » Monsù Desiderio, et François de Nomé (environ 1593-1645) qui firent carrière à Naples. Le titre d'une exposition récente aux Musées de la Cour d'Or, à Metz, témoigne encore du mystère qui entoure ce pseudonyme. Voir à ce sujet le catalogue de l'exposition Musées de la Cour d'or, *Enigma : Monsù Desiderio : un fantastique architectural au XVIIe siècle*, Metz, Musées de Metz ; Éditions Serpenoise, 2004.

¹⁸⁵ Voir André Breton, « L'Art magique : Introduction », *Écrits sur l'art et autres textes*, op. cit., p. 91. Précisons que Desiderio se trouve cité aux côtés de Caron et d'Arcimboldo, peintres maniéristes également méconnus au début du XX^e siècle, ainsi que le rappelle Breton. Soulignons également que Desiderio se trouve mentionné à plusieurs reprises. Voir à ce propos *Ibid.*, p. 197 et p. 205.

chimère, à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage¹⁸⁶. » Aussi, le mouvement surréaliste affiche-t-il, dès ses origines, une volonté de révision des principes privilégiés par la société de laquelle il fait partie. La recherche incessante de prédécesseurs qui traverse d'un bout à l'autre son histoire s'inscrit dans ce programme et témoigne plus précisément d'une volonté de refaire l'histoire de la littérature en privilégiant des valeurs autres, délaissées, qui s'inscrivent dans la marge et que Breton relie au « génie¹⁸⁷ » même. À travers les choix hétéroclites que les surréalistes opèrent, Marguerite Bonnet confirme que le « dénominateur commun fondant la qualité surréaliste, il semble que ce soit du côté d'un *écart* qu'il faille le chercher, écart par la transgression, l'excès ou les deux à la fois¹⁸⁸. »

Or, c'est exactement la situation du baroque, qui constitue un exemple d'entreprise moderne de réévaluation qui permet d'intégrer à l'histoire de la littérature des auteurs autrefois délaissés. Cette « reconquête¹⁸⁹ » correspond d'ailleurs en France aux dates du surréalisme : au fur et à mesure que le mouvement se développe, la question du baroque devient de plus en plus d'actualité en France et à la connaissance initiale quelque peu partielle se substituent des allégeances plus fortes. Cette recherche incessante d'ancêtres qui caractérise les surréalistes constitue sans doute un moyen pour le groupe de justifier son entreprise en la rattachant à une tradition, même si cette tradition en est une qui s'inscrit à contre-courant de la société dans laquelle ils évoluent ; c'est d'ailleurs précisément pour ce motif qu'ils la revendiquent. Ce faisant, ils imposent l'idée d'un surréalisme qui excède ses dates officielles de naissance et de mort, pour embrasser une vision transhistorique. Cette vision rappelle d'ailleurs celle privilégiée par Eugenio d'Ors au sujet du baroque qui devient, à ses yeux, un *éon* revenant sous diverses formes et à divers moments dans la culture. Pourrait-on dès lors affirmer l'existence d'une véritable influence de la critique sur le baroque dans les voies empruntées par le surréalisme ?

¹⁸⁶ *Id.*, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 316.

¹⁸⁷ Pour l'explication exacte de Breton, nous renvoyons à la note page 56 ci-dessus.

¹⁸⁸ Marguerite Bonnet, *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, *op. cit.*, p. 350.

¹⁸⁹ Nous reprenons ici le terme Jean Rousset, *L'Aventure baroque*, *op. cit.*, p. 50.

Du simple adjectif à la notion de baroque telle qu'elle se présente dans l'univers surréaliste, nous pouvons constater l'influence des travaux initiaux européens qui construisent la catégorie du baroque à partir de la fin du XIX^e siècle. Non seulement l'irrationalité, l'extravagance sont-elles mises de l'avant, mais cela, toujours en opposition au modèle classique. Contrairement au jugement sévère qui persistait encore chez certains théoriciens, et plus particulièrement chez les historiens français de la littérature qui résistaient encore, à ce moment, à l'idée d'un baroque en France, un sens positif du baroque, autant en tant qu'adjectif qu'en tant que notion est privilégié par les surréalistes. De plus, la connotation d'artificialité attachée au mot, en raison des origines syllogistiques qu'on lui prête encore au début du XX^e siècle, n'est aucunement préservée par les surréalistes. Toutefois, alors même qu'ils l'évacuent complètement de leur usage entièrement positif du terme, la critique qui dénigre les ouvrages surréalistes insiste précisément sur cet aspect artificiel propre au surréalisme, qui l'apparente, selon le docteur de Clérambault, aux auteurs des XVI^e et XVII^e siècles, qu'il ne désigne pas encore sous le nom de baroques, mais de gongoristes ou de précieux.

Nous retrouvons les deux visions de la notion de baroque à travers les articles de Bataille et de Raphaël, soit celle déshistoricisée popularisée par Eugenio d'Ors et celle ancrée dans le temps que la majorité des spécialistes adoptent et qui remporte encore aujourd'hui la faveur. En outre, il est essentiel de retenir dans le cadre de nos travaux que ces conceptions du baroque n'échappent pas aux préoccupations des jeunes surréalistes, même s'il demeure que le baroque chez Breton et ses compagnons est un objet fuyant. À ce sujet, il faut rappeler qu'Eugenio d'Ors établit directement le lien entre baroque et intérêt pour le primitif. Ce goût que les surréalistes partagent avec un certain nombre de leurs contemporains inscrirait leur mouvement, si l'on suit la pensée du théoricien espagnol, dans une de ses vingt-deux « espèces » du baroque soit, plus particulièrement, celle du « Barrochus posteabellus » qui désigne celui de la période de l'entre-deux-guerres.

Si la fin du XVI^e siècle cherche ses modèles dans le monde préhistorique, selon la conception orsienne, en période de résurgence de l'éon baroque, on constate un intérêt marqué pour les primitifs :

en un temps où renaît le Baroque, hier même, avons-nous vu des nègres, des fétiches de sauvages débarquer à Paris pour rappeler à une civilisation lasse de raffinements et de rationalités certains symboles élémentaires, fils de l'instinct et directement inspirés par l'instinct ; incapables, certes, de modeler des œuvres immortelles, mais dotés, en soi, d'une autre sorte d'immortalité¹⁹⁰.

Or, cet intérêt qu'ont les surréalistes pour l'art primitif ferait de leur mouvement un retour du baroque¹⁹¹. À partir de 1933, il paraît évident que le groupe autour de Breton ne pouvait ignorer la catégorie du baroque. Les surréalistes manifestent par la suite un intérêt de plus en plus marqué envers l'art et la littérature issus de cette période. Malgré l'absence initiale de cette notion dans leurs écrits, il existe cependant des traces de l'esthétique baroque dans les œuvres surréalistes avant cette date.

¹⁹⁰ Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, op. cit., p. 131.

¹⁹¹ Pour l'attrait exercé par le primitif chez les surréalistes et chez Breton en particulier, voir Jean-Claude Blachère, *Les Totems d'André Breton : surréalisme et primitivisme littéraire*, op. cit. Notons par ailleurs que Blachère mentionne lui-même que le primitivisme surréaliste se place sous le signe du baroque orsien. Voir *Ibid.*, p. 56-58.

SECONDE PARTIE

POUR UNE RELECTURE DU SURREALISME À LA LUMIÈRE DU BAROQUE

CHAPITRE III

LA THÉÂTRALITÉ BAROQUE DE L'AUTOMATISME

La découverte critique du baroque à laquelle nous nous sommes initialement attachée dans la première partie, nous a permis de mettre au jour un certain nombre d'éléments qui constituent les diverses facettes du baroque, tel que forgé par les premiers théoriciens et tel que perçu par les surréalistes. Nous le savons, cet intérêt pour les artistes et auteurs de la fin du XVI^e siècle et du début du siècle suivant qui conduit à la construction de la notion de baroque précède de peu la naissance du surréalisme et s'intensifie au fil des ans. Dès lors, dans cette seconde partie, il s'agira de mettre à profit les aspects que nous avons pu dégager dans la première, afin de montrer plus précisément comment le surréalisme incorpore des éléments propres au baroque et d'étudier la manière dont il se les approprie.

Rappelons pour commencer que la fameuse définition donnée par Breton en 1924 dans son *Manifeste du surréalisme* relie étroitement le surréalisme à la notion d'« automatisme psychique pur¹ ». L'écriture automatique joue un rôle essentiel au sein du mouvement, et ce, dès les premiers balbutiements que furent *Les Champs magnétiques*, « livre par quoi tout commence² », selon Aragon lui-même, livre qui, publié en pleine période dada, contenait les germes du surréalisme. Dans ses entretiens avec Dominique Arban, Aragon avoue à ce propos que ce que lui et ses compagnons désignaient initialement sous la formule de « textes surréalistes » représentait en fait les œuvres issues de ce procédé : « [l]e mot *surréaliste*

¹ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 328. Rappelons que dès 1922 il définit le surréalisme comme « un certain automatisme psychique ». *Id.*, « Les Pas perdus : Entrée des médiums », *op. cit.*, p. 274. Ce texte, avec quelques dialogues supplémentaires, est initialement publié dans *Id.*, « Entrée des médiums », *Littérature nouvelle série*, n° 6, 1^{er} novembre 1922, p. 1-16.

² Louis Aragon, « L'Homme coupé en deux : un commentaire d'Aragon en marge des "Champs magnétiques" d'André Breton et Philippe Soupault (Gallimard) », *op. cit.*, p. 5.

n'avait que ce sens, nous n'employions alors le mot *surréalisme* que pour désigner ce que l'on a par la suite appelé l'écriture automatique³. » À ce sujet, mentionnons également que la rubrique « Textes surréalistes » de *La Révolution surréaliste* a tendance à s'amenuiser au fur et à mesure des livraisons pour finalement disparaître entièrement en 1929⁴. L'automatisme écrit est, en ce sens, particulièrement représentatif de la période qui nous préoccupe dans le cadre de notre recherche.

Par ailleurs, ainsi que nous l'avons montré dans la première partie, les théoriciens du début du XX^e siècle s'entendent sur le fait que la théâtralité représente un aspect essentiel de la notion de baroque et, encore aujourd'hui, pour Georges Forestier, cette caractéristique « est l'une de celles qui définissent le mieux la mentalité et l'esthétique baroques⁵ ». Puisque l'automatisme scriptural demeure intrinsèquement lié aux débuts du mouvement surréaliste, il semble intéressant de l'étudier à la lumière de cette notion de théâtralité, constitutive de la catégorie du baroque. En effet, si elle demeure un caractère fondamental du théâtre, la théâtralité s'immisce parfois dans des formes qui lui sont étrangères et s'impose par la prégnance de son côté physique. Pour Barthes, « c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit [...], qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur⁶ ». D'une manière plus spécifique, pour les premiers théoriciens de la notion de baroque elle constitue, souvenons-nous, un des éléments les plus caractéristiques de cette période qui tentait par tous les moyens de rendre réellement palpables les mystères religieux. La théâtralité du baroque constitue en quelque sorte son essence même, essence que Max Raphaël définit dans *Minotaure* comme

³ Louis Aragon et Dominique Arban, *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 1990 [1968], p. 44. C'est l'auteur qui souligne. Rappelons que Breton confirme également cette idée dans son premier manifeste. Voir André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 327.

⁴ Dans le premier numéro, la rubrique comprend dix textes sur plus de onze pages, tandis que le numéro huit n'en présente plus que deux sur deux pages et que le numéro onze où elle réapparaît ne comporte qu'un seul texte. Précisons par ailleurs que cette section est complètement absente des numéros neuf, dix et douze.

⁵ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 37.

⁶ Roland Barthes, « Essais critiques : Le Théâtre de Baudelaire », *Œuvres complètes*, éd. d'Éric Marty, t. 1, Paris, Seuil, 1993, p. 1194.

« la matérialisation du Sacré, l'union du spirituel et du sexuel⁷ ». Ces quelques mots qui résument de manière brève et magistrale la vision du baroque tel que perçu par les spécialistes de la question au début du XX^e siècle constitueront le fil conducteur de ce troisième chapitre.

Aussi, plutôt que d'opérer des correspondances termes à termes, nous attacherons-nous, dans un premier temps, à cette dimension théâtrale de la pratique de l'automatisme, inséparable des débuts du surréalisme. Nous montrerons ensuite que l'écriture automatique demeure avant tout l'écriture d'une voix, à travers laquelle l'inconscient acquiert une dimension physique, avant d'analyser comment s'opère sa véritable matérialisation, autrement dit, la manière dont il prend corps dans le texte lui-même, afin de prouver que cette théâtralité constitutive du surréalisme n'est pas étrangère aux études sur la notion de baroque qui avaient cours au moment même de ces premières expérimentations surréalistes.

3.1 La théâtralité baroque du processus de l'automatisme

Avant d'aborder l'étude de la voix, une remarque d'ordre général sur le processus même de l'automatisme s'impose pour mieux cerner sa théâtralité baroque intrinsèque. Cette pratique relève d'une mise en scène initiale qui comprend un ensemble de préparatifs et de règles que d'abord Breton et Soupault se sont imposés, afin de parvenir à leur objectif de libérer le « fonctionnement réel de la pensée⁸ ». Revenant en 1952 sur l'expérience de l'automatisme dans ses entretiens radiophoniques avec André Parinaud, Breton explique la nécessité de faire abstraction des stimuli provenant du « monde extérieur⁹ », afin de parvenir à une focalisation interne qui permette l'écoute de la voix de la pensée. Si ces affirmations demeurent plus tardives, rappelons que dès 1922, dans « Entrée des médiums », il insistera sur le fait que l'automatisme scriptural exige la « gymnastique mentale la plus complexe¹⁰ ». Ce qu'il faut retenir ici, c'est l'effort inhérent à la maîtrise de l'écriture

⁷ Max Raphaël, « Remarque sur le baroque », *op. cit.*, p. 48.

⁸ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 328.

⁹ *Id.*, « VI : Activité expérimentale – Prospection systématique des “états seconds” – Pouvoirs de Robert Desnos », *Entretiens (1913-1952)*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁰ *Id.*, « Les Pas perdus : Entrée des médiums », *op. cit.*, p. 275.

automatique qui implique une certaine part de travail, malgré sa volonté de spontanéité affichée.

Chez Aragon, alors que sa position demeure excentrée par rapport à cette découverte surréaliste, cette théâtralité devient encore plus palpable. Rappelons que mobilisé, il ne participera pas à l'aventure des *Champs magnétiques* et, à son retour, il a bien cette sensation qu'il « arrivai[t] au milieu de ce *quelque chose* qui n'avait pas plus de visage que de nom¹¹ ». Sa pratique de l'automatisme demeurera toujours particulière ou quelque peu en marge, car il ne publiera que deux écrits sous la rubrique « Textes surréalistes » de la revue du groupe¹², alors que sa virtuosité bien connue lui permettra une vitesse de rédaction qui laisse planer un doute quant au degré d'automatisme véritable de sa production¹³. À ce propos, il avouera d'ailleurs les difficultés de ses tentatives d'écriture automatique dans son analyse du « Projet caressé » : « [i]ci, le récit insensiblement s'infléchit pour devenir un texte surréaliste, ce qui sans doute était mon désir initial, mais dont je n'avais pu emprunter d'emblée le ton, l'allure, ni le développement¹⁴. »

Trois éléments sont à souligner dans cet extrait : une fois encore, cette écriture ne semble pas relever directement de la spontanéité, ce qui rappelle la nécessité de la « gymnastique mentale » mentionnée par Breton, puisqu'il affirme ne pas avoir réussi « d'emblée » à l'atteindre ; ensuite, Aragon met davantage l'accent sur son incapacité initiale d'en « emprunter [...] le ton, l'allure », soit ce qui constitue son aspect formel extérieur, plutôt que sur sa difficulté à se plier au processus, garant d'une certaine authenticité et, en ce sens, il semble qu'au lieu de s'intéresser à la véridicité de sa pratique, il déplore uniquement sa

¹¹ Louis Aragon, « L'Homme coupé en deux : un commentaire d'Aragon en marge des "Champs magnétiques" d'André Breton et Philippe Soupault (Gallimard) », *op. cit.*, p. 4. C'est l'auteur qui souligne.

¹² Voir *Id.*, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924, p. 16 ; n° 7, 15 juin 1927, p. 20-22.

¹³ Voir à ce propos Nathalie Limat-Letellier, « Les "Écritures automatiques" d'Aragon », dans Michel Murat et Marie-Paule Berranger (dir. publ.), *Une Pelle au vent dans les sables du rêve : les écritures automatiques*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, p. 33-63.

¹⁴ Louis Aragon, « Écritures automatiques : Le Projet caressé », *Œuvres poétiques complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 321.

difficulté à « singer¹⁵ » l'automatisme ; enfin, la formulation aragonienne semble contenir une part de théâtralité, car « emprunter » un « ton », une « allure », c'est ce que fait le comédien qui emprunte le rôle d'un personnage qui prend vie à travers le ton, l'allure que l'acteur donne à son jeu. Le terme choisi par Aragon, « emprunter », s'éloigne d'une idée qui tendrait à faire sien l'automatisme, à se l'approprier, et insiste de ce fait sur l'usurpation et l'artifice qui sont à l'œuvre.

Dans le *Traité du style*, l'auteur prenait déjà parti en 1928 contre le poncif de l'automatisme qui semblait s'instaurer au cœur du mouvement surréaliste pour y décrier à la fois la méthode et la pure imitation de la forme. Si la première n'est pas suffisante, puisque d'après lui « [s]i vous écrivez, selon une méthode surréaliste, de tristes imbécilités, ce sont de tristes imbécilités¹⁶ », l'aspect extérieur ne l'est pas plus, car il affirme ne pas désirer « que le texte surréaliste [...] passe dans le compartiment des formes fixes¹⁷ ». Le procédé de l'écriture automatique qui devrait garantir la pureté et l'intérêt des résultats n'est pas suffisant, et les résultats eux-mêmes courent le risque de se transformer en simple convention, de tomber dans le cliché. Breton, dans son introduction à la partie des « Possessions » de *L'Immaculée Conception*, défend une position différente, puisqu'il déclare que l'essai de simulation des maladies mentales « remplacerait avantageusement la ballade, le sonnet, l'épopée, le poème sans queue ni tête et autres genres caducs¹⁸ ».

Alors que la position de Breton demeure plus puriste, celle d'Aragon ne peut faire fi d'un point de vue critique quant à la valeur des textes ainsi obtenus, ce qui explique d'ailleurs le peu d'écrits de ce type qu'il publie dans *La Révolution surréaliste*¹⁹. Il prend d'emblée ses distances avec cette pratique et son attitude semble craindre les dangers d'une expérience qui

¹⁵ Nous utilisons ce terme en référence à Aragon qui décriait justement « la singerie » des textes surréalistes. Louis Aragon, *Traité du style*, op. cit., p. 192.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 193.

¹⁸ André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception : Les Possessions », dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, op. cit., p. 849. Rappelons que si l'ouvrage est issu d'une collaboration entre Breton et Éluard, cette introduction est uniquement écrite par le premier.

¹⁹ Précisons que ce n'est qu'en 1970 qu'il publie pour la première fois un certain nombre d'« Écritures automatiques ». Voir Louis Aragon, « Écritures automatiques », *Le Mouvement perpétuel précédé de Feu de Joie*, préf. d'Alain Jouffroy, Paris, Gallimard, 1970, p. 143-152.

s'érige en méthode, en technique, en procédé²⁰. Or, rappelons que c'est justement le reproche que fera en 1929 le docteur de Clérambault aux surréalistes, les qualifiant de « Procédistes » pour les rapprocher des baroques²¹. Cette accusation d'artificialité les associe d'ailleurs à l'étymologie du baroque encore acceptée par les spécialistes de la notion au début du XX^e siècle qui le reliaient, souvenons-nous, au syllogisme. Or, il semble que dans le surréalisme l'artificiel se conjugue paradoxalement avec le spontané et la notion de baroque associe également ces deux aspects dans les critiques qu'elle essuie : l'art baroque est jugé d'une part sauvage, spontané et de l'autre, artificiel, surchargé.

À la suite de la première expérimentation d'écriture automatique entreprise par Breton et Soupault dès 1919, en 1922, les surréalistes poursuivent leur quête de l'inconscient en se livrant à des séances de sommeils en groupe. Si la pratique de l'écriture automatique requiert une « gymnastique mentale » que nous avons pu rapprocher d'une certaine forme d'artificialité également perçue chez les auteurs baroques non seulement par le docteur de Clérambault, mais aussi par les premiers historiens de la littérature française²², les rituels des séances de sommeils collectifs font véritablement éclater au jour cette théâtralité profonde du surréalisme. Inspirés par les pratiques spirites, dans la lignée des tables tournantes tant appréciées par Hugo, chaque séance reprend la même routine : « obscurité et silence de la pièce, "chaîne" de mains autour de la table²³ » en font partie. Ce « protocole » ou ce « rite initial²⁴ », comme le qualifie Aragon dans *Une Vague de rêve*, recèle une grande importance à leurs yeux, ce que prouvent à la fois les mentions de celui-ci que celles de Breton qui, dans « Entrée des médiums », relate ces expériences en réitérant à trois reprises et à seulement

²⁰ Mentionnons à ce propos que deux textes automatiques d'Aragon évoquent d'ailleurs le joug scolaire de l'écriture automatique qui aspire pourtant à libérer le scripteur des conventions, ainsi que de tout apprentissage. Le dernier élément apparaît nettement dans « L'Institutrice » : « [o]n apprend plus volontiers l'algèbre noire des plumiers ». *Id.*, « Écritures automatiques : L'Institutrice », *op. cit.*, p. 321. Nous soulignons. Voir également *Id.*, « Écritures automatiques : Une Leçon de danse », *op. cit.*, p. 325.

²¹ Ce propos sont reproduits dans André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 779. Pour des précisions au sujet de cette critique du docteur de Clérambault, voir la troisième section du second chapitre.

²² Voir à ce propos le premier chapitre.

²³ *Id.*, « Les Pas perdus : Entrée des médiums », *op. cit.*, p. 276.

²⁴ Louis Aragon, « Une Vague de rêves », *op. cit.*, p. 89.

quelques lignes d'intervalle, l'existence de ces cérémonials qui constituent de véritables prérequis au sommeil hypnotique, à la prise de parole des dormeurs²⁵. Ce rituel répété à chaque réunion, et parfois à plus d'une reprise au sein d'une même séance, rassemble les éléments d'une mise en scène qui n'a rien à envier aux conventions proprement théâtrales : obscurité de la salle, rideau qui se lève et trois coups.

Alors que certains deviennent les acteurs de ces expérimentations – mentionnons, parmi les plus importants Crevel, Péret et Desnos – d'autres, tel Breton, mais aussi Ernst, Éluard et Morise, demeureront, d'une fois à l'autre, toujours spectateurs²⁶. Si parfois les rôles peuvent être intervertis entre acteurs et spectateurs, un clivage demeure cependant présent entre les dormeurs et les simples témoins qui, constatant les dangers, enjoignent les premiers à arrêter ces plongées au fond de l'inconscient. Le compte rendu qu'en fait Aragon réaffirme l'aspect théâtral des séances de sommeil : les dormeurs seront amenés, « à la prière de ceux qui les regardent accoudés au parapet de la veille, à suspendre ces exercices, que ni les rires ni les doutes n'ont pu troubler²⁷ ». La représentation se déroule devant un public et ne s'interrompt pas, peu importe les réactions, « rires » ou « doutes », des spectateurs. De plus, la formulation de cet extrait dont l'image allie concret et abstrait nous révèle, encore une fois, l'idée de théâtre, en évoquant la séparation entre scène et salle et, plus précisément, la situation des spectateurs qui, accoudés au balcon, regardent le spectacle.

Les propos tenus dans ces circonstances se veulent spontanés et totalement libres, d'où leur incohérence mais, pour exister, ils requièrent chaque fois une mise en scène initiale nettement codée qui transforme l'expérience en spectacle. Le mot est d'ailleurs employé par Aragon lui-même qui affirme que « [l]e grand choc d'un tel *spectacle* appelait forcément des explications délirantes²⁸ ». Outre le terme qui affiche ouvertement la théâtralité d'un tel exercice, nous soulignons ici la mention du « grand choc » qu'il provoque chez les

²⁵ En une page, Breton relate trois expériences de ce type qui se sont déroulées à deux moments différents et spécifie pour chacune d'entre elles la présence du rituel : « les conditions requises pour la production de ce genre de phénomènes », « dans les mêmes conditions », « dans des circonstances analogues ». André Breton, « Les Pas perdus : Entrée des médiums », *op. cit.*, p. 276-277.

²⁶ Breton le précise lui-même. Voir *Ibid.*, p. 279.

²⁷ Louis Aragon, « Une Vague de rêves », *op. cit.*, p. 89-90.

²⁸ *Ibid.*, p. 90. Nous soulignons.

spectateurs. Cette formulation rappelle effectivement l'idée du *far stupir*, chère aux artistes et écrivains baroques, qui tenaient non seulement à étonner, mais à véritablement stupéfier le lecteur, comme le spectateur. De plus, les théoriciens européens du début du XX^e siècle, tels que Croce, qui était, rappelons-le, bien connu des surréalistes, identifient d'ailleurs l'esthétique baroque précisément comme cette « course à la stupéfaction²⁹ ». Or, il semble que les premières expérimentations surréalistes demeurent imprégnées de cet élément qui, au moment même où ces expériences se déroulaient, était qualifié de proprement baroque par les divers spécialistes.

La période des sommeils est marquée par une vive théâtralité qui affecte profondément les acteurs, aspect sur lequel nous reviendrons ultérieurement, mais aussi les spectateurs. Ces derniers, émerveillés par le spectacle que livrent les dormeurs, en sont véritablement troublés, voire effrayés et ne peuvent pourtant s'empêcher de réitérer l'expérience. Le témoignage que livre Simone Kahn-Breton, dans sa correspondance à Denise Lévy, corrobore les dires d'Aragon et l'exprime parfaitement : « [a]près chaque séance, on est tellement égaré et brisé qu'on se promet de ne pas recommencer, et le lendemain, on n'a plus que le désir de se retrouver dans cette atmosphère catastrophique où tous se donnent la main avec la même angoisse³⁰. » Horreur et émerveillement rappellent d'ailleurs les aspects de cette *meraviglia* caractéristique du baroque qui choque fortement tout en subjuguant littéralement le spectateur³¹. Celui-ci, non seulement ne peut prendre la fuite, mais demeure avide d'en voir toujours davantage. Cette lettre de Simone Kahn-Breton esquisse bien ce sentiment de véritable stupéfaction, terme qu'elle ne manque pas d'utiliser pour expliquer leur état³², mélange de surprise, mais aussi de frayeur, qui forge cette particularité baroque décriée par les premiers théoriciens de la notion, mais vivement goûtée par les baroques eux-mêmes.

²⁹ Benedetto Croce, « Baroque », *op. cit.*, p. 162.

³⁰ Lettre de Simone Kahn-Breton à Denise Lévy, datée du 9 octobre 1922 ; citée dans Marguerite Bonnet, *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, *op. cit.*, p. 265.

³¹ Sur la question de la *meraviglia* voir le cinquième chapitre.

³² Nous pouvons effectivement y lire : « [i]magine nos stupéfactions quand, sur douze personnes présentes *cinq* ont été transformées en une sorte d'agents mystérieux ou d'ambassadeurs royaux d'un domaine attirant et étrange. » *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

Desnos, qui s'affranchit très rapidement de ce protocole, s'endort partout et cette expérience au décor initialement circonscrit envahit la vie quotidienne. Dans les cafés, partout où il va, il entre en représentation. Aragon mentionne à ce propos que « [d]ans d'autres conditions Desnos [...] deviendrait le chef d'une religion, le fondateur d'une ville, le tribun d'un peuple soulevé³³. » Les éléments de cette énumération ont en commun l'idée de théâtralité qui suppose un orateur exalté face à une foule fervente. Le théâtre, initialement limité au décor d'un appartement et aux règles bien précises, se propage dans la réalité de tous les jours et tous peuvent en être spectateurs. Or, rappelons qu'à l'époque baroque, la vie entière était perçue selon cette idée de spectacle, ainsi que nous l'avons mentionné. L'aspect théâtral de la vie sociale marque l'esprit du temps : l'être humain ne joue qu'un simple rôle dans la représentation quotidienne de l'existence³⁴. Sur la scène, dans le quotidien, comme à la cour, l'homme baroque est perpétuellement en représentation.

Chez Desnos plus précisément, c'est le spectacle à l'œuvre dans les tréfonds de son esprit, celui de sa vie intérieure, qui devient matérialisé par sa gestuelle particulière. Les yeux mi-clos, renversé vers l'arrière, les photographies saisies par Man Ray le montrent ainsi. Dans *Nadja*, Breton insère deux clichés où on le voit de cette manière, à la lisière entre sommeil et éveil, où l'on saisit toute la théâtralité de sa pose et son attitude ostentatoire³⁵. Le fait qu'ils soient introduits comme ils le sont dans une œuvre qui n'est pas issue de l'écriture automatique nous permet de percevoir que la théâtralité propre à l'automatisme ne demeure pas limitée aux ouvrages qui en relèvent directement, mais imprègne les diverses productions du groupe. Cette théâtralité de l'automatisme scriptural passe à celui issu des expériences de sommeil, pour se libérer de ces conditions d'émergence précises et, dépassant le cadre strict des expérimentations initiales, envahir le quotidien des surréalistes, de même que l'ensemble de leurs pratiques.

Le moment photographique représenté dans *Nadja* est choisi avec précaution et même planifié à l'avance, selon les précisions données par Breton au photographe, dans une lettre

³³ Louis Aragon, « Une Vague de rêves », *op. cit.*, p. 89.

³⁴ Sur cette conception baroque du monde comme théâtre, voir plus précisément le quatrième chapitre.

³⁵ André Breton, « *Nadja* », *op. cit.*, p. 662.

du 2 octobre 1922 : « [o]n choisirait le moment où Desnos endormi lève sur l'*assistance* des yeux étonnamment troubles³⁶. » Outre l'instant précis dévoilé dans ces indications dignes d'un metteur en scène, soulignons le choix du mot « assistance » qui présuppose l'existence d'un public et renforce de la sorte l'idée de théâtralité. Si Desnos « lève sur l'assistance des yeux », c'est bien parce qu'il a conscience de la présence de celle-ci, alors qu'il est censé être endormi, et que ses gestes et son discours lui sont précisément adressés, autrement dit, ils sont théâtralisés. Expérience réduite au cercle des surréalistes et de leurs amis, il n'en reste pas moins qu'elle n'est aucunement de l'ordre de l'intimité, mais comporte une part d'exhibitionnisme. Sans public, Desnos aurait-il eu les mêmes agissements et aurait-il tenu les mêmes propos ? Quoi qu'il en soit, ceux-ci semblent tout de même destinés précisément à un auditoire qui, même limité, fait sentir sa présence.

Dans l'ouvrage de Breton, ce n'est donc pas un, mais deux clichés qui apparaissent l'un à la suite de l'autre, comme des images qui défileraient devant les yeux du lecteur-spectateur. Ils illustrent de la sorte un mouvement, en contradiction avec l'idée de fixité d'un instantané que présuppose généralement la photographie. Immobilisé, devenu figé dans l'image, la première le montre passant la main sur ses yeux fermés, tandis que dans la seconde, la main est baissée, les yeux sont entrouverts et regardent non pas l'objectif, mais cette « assistance » mentionnée par Breton. Alors que l'on sent pratiquement le mouvement de la main dans la première, l'introduction de la seconde, tout juste en dessous, presque identique si ce n'est de la main qui a bougé et des yeux qui s'entrouvrent, tend à rendre plus palpable encore cette idée de continuité du mouvement. L'insistance de celui-ci dans la fixité même de l'image suggère que ce n'est que grâce à lui que l'on peut bien saisir la véritable nature du phénomène qui se produit.

Or, les auteurs qualifiés de baroques, comme Étienne Durand par exemple, témoignent souvent de ce même désir d'exprimer le mouvement dans un cadre qui le fixe, que ce soit celui du tableau ou de la page écrite, tout en exprimant la difficulté inhérente à un tel exercice. Pour le comprendre, suivons ses propos dans les *Stances à l'Inconstance* publiées en 1611 :

³⁶ Lettre de Breton à Man Ray, datée du 2 octobre 1922 ; citée dans *Id.*, « Nadja : Notes et variantes », *op. cit.*, p. 1532 note 2. Nous soulignons.

[j]e peindrois volontiers mes légères pensées,
 Mais desjà le pensant mon penser est changé,
 Ce que je tiens m'eschappe, et les choses passées,
 Tousjours par le présent se tiennent effacées,
 Tant à ce changement mon esprit est rangé³⁷.

L'instabilité de toute chose, le mouvement constant de l'univers, comme de l'homme lui-même constituent les principaux lieux communs de l'esthétique baroque, que les premiers théoriciens de la notion identifient autant dans les arts visuels que dans la littérature. Pour le démontrer, ils reprennent même la fameuse formule du Bernin qui, pour réaliser le buste de Louis XIV, ne demande pas à celui-ci de demeurer immobile, soutenant que « l'homme n'est jamais plus semblable à lui-même que lorsqu'il est en mouvement³⁸ ». Chez les surréalistes, cette idée de mouvement n'est pas uniquement un enjeu propre à l'automatisme des sommeils hypnotiques, ce qui ne serait pas étonnant étant donné l'aspect oral et visuel de l'expérimentation, mais est déjà à l'œuvre dans celui scriptural et préside à l'expérience liminaire des *Champs magnétiques* dans laquelle, rappelons-le, les auteurs variaient les vitesses de l'écriture. Elle contribue à sa théâtralité, puisqu'une représentation théâtrale présuppose une temporalité continue, qu'il est impossible d'arrêter ou de faire revenir en arrière, et ce, contrairement à la lecture qui permet des temps d'arrêt, des passages plus rapides et des relectures³⁹.

Pour revenir à Desnos, précisons enfin que ses deux photographies dans *Nadja*, en raison du moment choisi par Breton, un entre-deux, représentent la jonction de deux mondes, l'un immatériel, celui du rêve, et l'autre concret et saisissable, celui de la réalité. Il rejoint de cette manière le paradoxe proprement baroque et identifié par les premiers théoriciens de la question, dont la théâtralité est constituée de cette tension entre immatériel et matériel. Ces remarques préliminaires nous permettent de mesurer l'importance de la théâtralité baroque qui préside à la naissance du surréalisme et qui s'immisce au-delà de l'automatisme dans la

³⁷ Étienne Durand, *Le Livre d'amour d'Est. Durand pour Marie de Fourcy, marquise d'Effiat. Méditations de E. D. (1611)*, préf. de Guillaume Colletet et Frédéric Lachèvre, Paris, Librairie Henri Leclerc, 1907, p. 220.

³⁸ Le Bernin cité dans Jean Rousset, « L'Eau et le soleil dans le paysage des poètes », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 6, 1954, p. 53.

³⁹ Nous reviendrons sur cet aspect dans la seconde section de ce chapitre.

production entière du mouvement. Alors que cet élément n'a plus à être prouvé en ce qui a trait au baroque, puisque l'artifice, l'extravagance et la surcharge sont d'emblée critiqués par ceux qui le redécouvrent et construisent la notion, tels Benedetto Croce, Eugenio d'Ors ou encore Jean Cassou, il n'en va pas de même pour le surréalisme. Sa quête de mise au jour des ressources ignorées de l'homme présuppose une sincérité qui exclut toute théâtralisation. Mais l'artifice et la spontanéité, aussi contradictoires soient-ils, s'associent dans les deux cas pour former l'essence même du surréalisme et du baroque.

3.2 La voix de l'automatisme écrit

En ce qui a trait plus précisément à l'automatisme scriptural, la théâtralité y est profondément inscrite d'abord et avant tout parce que l'écriture elle-même s'y fait parole. Alors que l'écrit, qu'il soit automatique ou non, s'éloigne *a priori* du sens de l'ouïe, l'écriture automatique est toujours présentée par les surréalistes eux-mêmes comme relevant du régime de la voix, ce qui constitue une première étape dans le processus de matérialisation de l'inconscient et contribue à créer, selon nous, son effet de théâtralité proprement baroque. À ce propos, il est intéressant de noter que les recherches plus récentes sur les XVI^e et XVII^e siècles s'attachent justement de plus en plus à l'étude de la voix dans la perspective de la performance théâtrale⁴⁰. Depuis une vingtaine d'années, les chercheurs se penchent sur cet aspect dans l'optique de reconstitution de l'idée de spectacle telle qu'elle était à l'âge baroque, afin de mieux éclairer la théâtralité baroque. Toutes ces recherches montrent à quel point la voix est liée à la théâtralité. Néanmoins, au moment où le surréalisme se développe, les théoriciens n'avaient pas encore songé à aborder cette question. Cette chronologie de l'avancement des travaux nous permet d'émettre une double hypothèse à ce sujet : cela pourrait signifier, d'une part, que les surréalistes auraient eu une connaissance directe des

⁴⁰ Sur le baroque en particulier, voir Eugène Green, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001. Sur la voix au XVII^e siècle, mentionnons, entre autres, *Littératures classiques : La Voix au XVII^e siècle*, n° 12, 1990 ; Lucie Desjardins, « V - La Voix : synecdoque du corps », *Le Corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval ; Paris, L'Harmattan, 2001, p. 89-102 ; Sabine Chaouche, *L'Art du comédien : déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique, 1629-1680*, Paris, Honoré Champion, 2001 ; Jeanne Bovet, « Pour une poétique de la voix dans le théâtre classique », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2003.

œuvres baroques et, de l'autre, que les pratiques du mouvement lui-même auraient été en mesure d'exercer une influence sur l'évolution des travaux dans la catégorie du baroque.

Nous savons que les surréalistes ont bien lu certains ouvrages baroques, comme nous l'avons montré dans le second chapitre, mais nous ne pouvons affirmer avec certitude qu'ils se soient particulièrement intéressés à cet aspect précis. Nous constatons ici certes des affinités, sans toutefois pouvoir véritablement parler d'influences. Ce qui semble plus probable toutefois est le fait que cet élément primordial au sein du surréalisme a pu, au fil du temps, influencer les idées de son époque et, par conséquent, les approches des historiens de l'art et de la littérature. Soulignons cependant que la voix dans l'écriture automatique a été une composante largement délaissée par la recherche qui s'intéresse au surréalisme. Les chercheurs se sont concentrés sur l'étude des images et, ce faisant, ont accordé somme toute peu de place à la voix. Même si les surréalistes ont exploré les ressources de cette écriture vocalisée dès le début de la pratique de l'automatisme, la critique a pris plus de temps pour donner toute son importance à cet aspect. Encore aujourd'hui, ce qu'on retient surtout du surréalisme, ce sont les images, « ce lâcher rhétorique des images⁴¹ », pour reprendre les termes de Barthes dans son entretien avec Daniel Oster en 1975, plutôt que d'accorder tout autant d'importance à la voix qui est présente dès le départ et qui se profile même au cœur de ces images. En effet, celles-ci s'attachent bien souvent au sens de l'ouïe et les exemples des pages qui suivent permettront de mesurer toute l'ampleur de cette voix qu'il s'agit d'entendre.

Prendre cette perspective pour point de départ nous permet d'approfondir cet élément moins exploré du surréalisme, en plus de nous amener à le relier au baroque d'une manière différente, d'une manière autre que celle qui serait *a priori* la plus évidente, celle des images. La profusion de celles-ci, autant chez les baroques que chez les surréalistes, a su retenir l'attention des critiques dans les deux cas. Acclamées chez les seconds, elles ont été auparavant décriées chez les premiers par les historiens de l'art et de la littérature de la fin du XIX^e siècle et du début du siècle suivant, en termes de chaos, de confusion, d'ornementation, d'extravagances ou encore d'excès, ainsi que nous l'avons vu dans le premier chapitre. Ce

⁴¹ Roland Barthes, « Les Surréalistes ont manqué le corps », *Œuvres complètes*, éd. d'Éric Marty, t. 3, Paris, Seuil, 1995, p. 364.

point commun important fera l'objet du dernier chapitre, mais pour l'heure, nous allons nous attacher à l'étude de cette voix présente dans les textes automatiques, afin de montrer comment elle permet la matérialisation de l'immatériel par excellence, soit l'inconscient.

Rappelons à ce sujet que Barthes explique bien que celle-ci est effectivement indissociable de la matérialité, de la corporéité ; ce qu'il nomme son « grain », celui des chantres des églises russes, mais aussi celui de l'écrivain, provient en fait « du fond des cavernes, des muscles, des muqueuses, des cartilages, [...] comme si une même peau tapissait la chair intérieure de l'exécutant et la musique qu'il chante⁴² ». Il ajoute, quelques pages plus loin, que « [l]e "grain", c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute⁴³. » Ce processus de substantification de l'immatériel qui est à l'œuvre dans la pratique de l'automatisme n'est pas sans lien avec un des lieux communs développés par les premiers théoriciens du baroque qui, souvenons-nous, soutiennent que cet alliage entre le sacré et la chair caractérise précisément la théâtralité de la période désignée sous ce nom. Si le spirituel est coupé de toute transcendance dans le surréalisme, il y existe néanmoins ce même passage de l'irreprésentable à ce qui devient d'une certaine façon tangible dans le texte et qui permet aux mouvements psychiques de véritablement s'incarner dans la voix.

Dès l'« Entrée des médiums », Breton introduira l'expression de « dictée magique⁴⁴ », dont le terme initial qui implique évidemment une énonciation à voix haute se retrouve de nouveau sous la plume de l'auteur, deux ans plus tard, dans le *Manifeste du surréalisme*, sous la formule plus concrète de « [d]ictée de la pensée⁴⁵ » et encore en 1933, dans « Le Message automatique », en tant que « dictée automatique⁴⁶ ». Loin de renoncer à sa terminologie originaire, le chef de file du mouvement y demeure fidèle au fil des ans et témoigne en 1933

⁴² *Id.*, « Le Grain de la voix », *Œuvres complètes*, éd. d'Éric Marty, t. 2, Paris, Seuil, 1994, p. 1437.

⁴³ *Ibid.*, p. 1441.

⁴⁴ André Breton, « Les Pas perdus : Entrée des médiums », *op. cit.*, p. 275.

⁴⁵ *Id.*, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 328. Soulignons que Breton demeure attaché à cette formulation sur laquelle il revient en 1961 par le biais de la formule « la "dictée de la pensée" (ou d'autre chose ?) ». *Id.*, « Le La », *Écrits sur l'art et autres textes*, *op. cit.*, p. 341.

⁴⁶ *Id.*, « Point du jour : Le Message automatique », *op. cit.*, p. 380.

du fait que l'expression est devenue courante auprès des surréalistes : des racines ésotériques avouées dans la formule de 1922, il passe à un qualificatif plus précis et neutre, pour ensuite en choisir un qui témoigne du processus d'appropriation dont il a fait l'objet de la part du groupe.

Ce vocable sera également repris par Aragon dans le *Traité du style*, sous sa forme verbale, « dicter⁴⁷ », et cette formulation fera fortune au sein du groupe surréaliste dans son ensemble, comme le prouvent les nombreuses occurrences du terme dans *La Révolution surréaliste* : mentionnons, entre autres⁴⁸, Max Morise qui, dans « Les Yeux enchantés », adopte à la lettre la formule bretonienne du premier manifeste, « dictée de la pensée⁴⁹ », Francis Gérard qui, dans son article « L'État d'un Surréaliste », opte pour « dictée de l'esprit⁵⁰ », ou encore Maxime Alexandre qui, dans « Liberté, liberté chérie », introduit le syntagme « dictée de l'absolu⁵¹ ». Si toute idée de transcendance est évacuée de la vision surréaliste du monde, idée néanmoins essentielle à celle baroque, nous pouvons saisir dans la dernière formulation d'Alexandre un rapprochement entre la pensée et une certaine altérité, impliquée par le terme d'« absolu ». De plus, la dimension orale de cet exercice à la base scolaire suppose naturellement l'existence de deux instances distinctes, le locuteur qui énonce le message et l'allocutaire qui retranscrit les paroles entendues.

⁴⁷ Louis Aragon, *Traité du style*, op. cit., p. 191.

⁴⁸ Mentionnons que Reverdy reprend également la formule, mais pour la contester ; ce n'est toutefois pas l'oralité qu'elle implique qu'il rejette, ce qui n'infirme donc pas notre argumentation : « [j]e ne sais pas si le surréalisme doit être considéré comme une simple dictée automatique de la pensée. Pour moi je perd [sic] conscience de cette dictée dès qu'elle a lieu et, de plus, je ne sais pas encore d'où elle vient. » Pierre Reverdy, « Le Rêveur parmi les murailles », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924, p. 19. Une formule publiée sans nom dans la revue, mais qui suit directement le « Glossaire » d'Artaud et Leiris confirme cette emprise de l'oralité : « [l]a diction surréaliste est trouvée ». Anonyme, *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 7. Ajoutons à ces quelques exemples, celui de Soupault qui, dans son « Observation » précédant un texte automatique, affirme que « l'imagination des faits peut aussi dicter certains récits ». Philippe Soupault, « Observation présentée par M. Philippe Soupault (auteur en collaboration avec M. André Breton des *Champs magnétiques* », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 8.

⁴⁹ Max Morise, « Les Yeux enchantés », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924, p. 26.

⁵⁰ Francis Gérard, « L'État d'un Surréaliste », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924, p. 30.

⁵¹ Maxime Alexandre, « Liberté, liberté chérie », *La Révolution surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926, p. 30.

Dans une perspective élargie, si l'on considère la thématique de la voix de l'automatisme, nous ne pouvons nous empêcher de constater sa récurrence chez Breton. Elle se traduit, par exemple, dans l'« Entrée des médiums », sous des mots comme « écho », « murmure » ou encore, à travers une formulation qui révèle les origines romantiques de cette conception de la pensée enfouie qui s'exprime oralement, telle que les « mots qui tombaient de la "bouche d'ombre"⁵² ». Dans le premier manifeste de Breton, cette emprise de la parole parlée et entendue se fait insistante et l'emploi de l'italique par l'auteur contribue à le souligner. Si, selon lui, les scripteurs des *Champs magnétiques* ont capté « la pensée parlée⁵³ », tandis que les prédécesseurs du surréalisme qui y sont revendiqués se distinguent des membres du groupe car ils n'ont « pas entendu la voix surréaliste⁵⁴ », Desnos, quant à lui, « parle surréaliste à volonté [...] [et suit] oralement sa pensée⁵⁵ ». Rappelons que Breton fait référence ici à la prodigalité dont témoigne Desnos lors des expériences de sommeil hypnotique. Il s'agit, dans ce cadre précis, de propos qu'il tient en effet oralement et, de ce point de vue, le vocabulaire du chef de file du surréalisme est parfaitement approprié. Toutefois, les séances de sommeils impliquent également l'écriture, car rappelons que Desnos gratte la table, ce qui est interprété par le groupe comme la volonté d'écrire. S'il ne se limite aucunement à la parole, le fait est que Breton insiste davantage sur celle-ci⁵⁶.

À partir de l'expérience de l'automatisme scriptural, le groupe passe ensuite à celle de l'automatisme parlé, par le biais des sommeils, ce qui témoigne des affinités entre ce type d'écrit surréaliste et l'oralité. Le premier sera préféré au fil du temps, peut-être parce que ses

⁵² André Breton, « Point du jour : Entrée des médiums », *op. cit.*, p. 275. Rappelons que l'emprise de l'oral dans l'automatisme témoigne également de l'influence sur le groupe surréaliste des expériences médiumniques et de la psychanalyse. Voir à ce propos Marguerite Bonnet, « Chapitre III : Acheminements », *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, *op. cit.*, p. 67-114.

⁵³ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 326. C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 329. C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 331. C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁶ D'ailleurs, Desnos commence par écrire avant de parler, comme il l'avoue lui-même à propos de son premier sommeil hypnotique. Voir le résumé fait par Desnos de cette première expérience dans Robert Desnos, « Sommeils hypnotiques : Soir du 25 septembre 1922 : première séance d'hypnotisme chez André Breton », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 129. Ce n'est que lors de la séance du 30 septembre 1922 qu'il parle pour la première fois. Pour le détail de ces séances, de cet épisode où il prend la parole, ainsi que plusieurs exemples de l'écriture de Desnos, voir André Breton, « Entrée des Médiums », *Littérature nouvelle série*, n° 6, 1^{er} novembre 1922, p. 9-12. Le texte repris dans *Point du jour* laisse en effet de côté ces exemples supplémentaires.

dangers sont moindres, mais il garde cependant l'empreinte de cette vocalisation. Ajoutons que les surréalistes sont présentés dans *Le Manifeste du surréalisme* comme « les sourds réceptacles de tant d'échos, les [...] *appareils enregistreurs* qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent⁵⁷ ». Nous devons relever dans ce dernier extrait le passage opéré par Breton du registre du son à celui de l'image, la voix entendue devenant trace graphique sur laquelle le chef de file du mouvement ne s'attarde pourtant pas. Aragon attachera davantage d'importance au travail graphique de la main qui intervient dans le cadre de l'écriture automatique. Dans son *Traité du style*, il introduit l'idée d'une tension qui peut faire différer les résultats entre l'oreille qui entend et la main qui écrit. Par une question oratoire, il affirme que l'oreille peut se tromper, autrement dit, que la pratique de l'automatisme relève non seulement de la voix entendue, mais se situe également du côté de l'aspect graphique de l'écriture qui peut infléchir l'automatisme dans une direction différente, substituant un mot écrit à un autre entendu⁵⁸. La fidélité à la voix semble donc remise en cause par Aragon, ce qui témoigne, une fois de plus, de sa position marginale dans l'exercice de l'écriture automatique⁵⁹.

En 1929, dans le *Second manifeste du surréalisme*, Breton affirme toujours qu'il « écoute » cette « voix », qu'elle lui « parle⁶⁰ » ; l'année suivante, dans *L'Immaculée Conception*, alors que la pratique de l'automatisme évolue, cette dimension orale se trouve pourtant réitérée, puisque Breton reprend non seulement le terme « voix », mais y qualifie l'exercice des « Possessions » de « manifestations verbales » dans lequel il s'agit de « faire parler par [sa] propre bouche⁶¹ » les divers états mentaux pathologiques. Dans « Le Message

⁵⁷ *Id.*, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 330. C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁸ Louis Aragon, *Traité du style*, *op. cit.*, p. 191.

⁵⁹ Précisons que si Breton s'intéressera en 1933 à ce qu'il nomme l'automatisme « verbo-visuel » et qui peut se manifester comme le calque, la recopie de caractères dont le scripteur ignore le sens *a priori* et qui lui demeurent mystérieux, Aragon, quant à lui, n'aborde pas l'idée d'une retranscription quelconque, issue d'une vision initiale, que ferait la main. Voir André Breton, « Point du jour : Le Message automatique », *op. cit.*, p. 389.

⁶⁰ *Id.*, « Second Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 807. C'est l'auteur qui souligne.

⁶¹ André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception : Les Possessions », *op. cit.*, p. 848. Toutes les citations qui précèdent proviennent de cette même page. Rappelons que cette introduction est uniquement écrite par Breton.

automatique », des termes tels que « voix⁶² », « débit torrentiel⁶³ » ou bien « conditions de l'écoute⁶⁴ » reviennent, éléments récurrents d'un vocabulaire centré sur le sens de l'ouïe, incompatible de prime abord avec le registre de l'écriture, mais qui contribue à instaurer ainsi une dramatisation de celle-ci. Breton y distingue également l'automatisme « verbo-auditif », auquel il accorde la priorité, de celui « verbo-visuel⁶⁵ » qui lui paraît moins évocateur. L'aspect phonétique prime toujours chez Breton, puisque pour lui cette voix entendue est créatrice d'images visuelles et ce, davantage que le serait une image perçue intérieurement, une vision⁶⁶.

Cette précision bretonienne s'inscrit justement à l'opposé des idées qu'Éluard développe dès 1926, dans son « prière d'insérer » aux *Dessous d'une vie ou La Pyramide humaine*, à propos de l'écriture automatique. Effectivement, plutôt que de privilégier le son, la voix, Éluard insiste sur les images initiales qui l'engendrent, sur le processus de voyance liminaire. En ce qui a trait au « texte surréaliste », autrement dit automatique, il semble que ce soit le sens de la vision qui entre en jeu car, dans ce cas, « la plus sublime lumière froide éclaire les hauteurs [de] l'esprit⁶⁷ », tandis que dans la distinction qu'il opère avec le poème, ce serait plutôt l'ouïe qui prime, le poème étant explicité comme « écho⁶⁸ ». Ce « prière d'insérer », considéré d'ailleurs par Breton comme preuve de ce qui sépare Éluard des préceptes du

⁶² André Breton, « Point du jour : Le Message automatique », *op. cit.*, p. 377.

⁶³ *Ibid.*, p. 380.

⁶⁴ *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne. Mentionnons également qu'en 1944, Breton revient sur ces idées dans « Silence d'or », texte exclu de notre propos, en raison de sa datation tardive. Voir *Id.*, « La Clé des champs : Silence d'or », *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 728-733.

⁶⁵ *Id.*, « Point du jour : Le Message automatique », *op. cit.*, p. 389.

⁶⁶ Nous ne suivons pas ici l'interprétation de Claude Abastado qui perçoit dans cette terminologie bretonienne une distinction entre écriture automatique et dessin automatique : « verbo » renvoie nécessairement aux mots. Voir Claude Abastado, *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1971, p. 98. Nous préférons emprunter la voie suggérée par Jean-Gérard Lapacherie qui avance même à ce propos l'idée d'un « phonocentrisme » chez Breton, reprenant ainsi la terminologie de Derrida. Voir Jean-Gérard Lapacherie, « Un Topos de la pensée du XVIII^e siècle dans les textes "théoriques" d'André Breton », dans *Mélusine : cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme : L'Âge d'or – L'Âge d'homme*, n° 7, 1985, p. 219.

⁶⁷ Paul Éluard, « Les Dessous d'une vie ou La Pyramide humaine : Notes et variantes », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 1388.

⁶⁸ *Ibid.*

mouvement⁶⁹, appelle quelques précisions. Nous pouvons en effet nous demander si les réticences bretoniennes, outre la gêne éprouvée par rapport à la distinction des genres opérée par Éluard, ne proviennent pas également du fait que l'automatisme surgi de la vision supposerait une part de médiation, un passage obligé par la description des paysages entraperçus, mais qui demeure néanmoins simple description et engendrerait une dilution de la pureté du message automatique, de la retranscription du fil de la pensée enfouie, ce qui ne permettrait pas, en ce sens, de toucher directement aux profondeurs de l'inconscient.

Un lexique de l'audition et de la parole vocalisée se développe non seulement, comme nous l'avons vu, dans les écrits surréalistes critiques ou réflexifs qui s'attachent à la question de l'automatisme écrit, mais aussi dans les textes automatiques eux-mêmes et cela, parfois aux dépens d'opérations qui seraient plus usuelles dans ce cadre, telles que la lecture et l'écriture. De ce fait, le lecteur réel, tout comme celui originaire que constitue le scripteur, deviennent véritablement spectateurs ou plus précisément, auditeurs. Voici, par exemple, en quels termes Breton évoque dans *Poisson soluble*, ouvrage qui répond à la théorie du *Manifeste du surréalisme* dont il constitue « l'illustration⁷⁰ », le danger qui guette celui qui aspire à dépasser les frontières strictes du conscient : « [v]ouloir entendre plus loin que soi, plus loin que cette roue dont un rayon, à l'avant de moi, effleure à peine les ornières, quelle folie⁷¹ ! » Reprenant les positions du premier manifeste, l'allusion faite ici à l'automatisme est indissociable de la faculté d'entendre. Nous pouvons par ailleurs comprendre de cet extrait, puisqu'il y est question d'« entendre plus loin que soi », que cette voix à laquelle il faut prêter l'oreille est, de ce point de vue, distincte de celle de la conscience. Il s'agit d'une

⁶⁹ Voir à ce sujet les entretiens radiophoniques de Breton avec André Parinaud dans André Breton, « VIII : "La Révolution surréaliste" : "Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme" – Le bureau de recherches surréalistes – Carte blanche à Artaud – Incidents au banquet Saint-Pol Roux », *Entretiens (1913-1952)*, *op. cit.*, p. 109-110. Rappelons qu'Éluard reviendra en 1937 sur sa préface, sans toutefois y mentionner cette distinction que nous percevons entre vision et ouïe. Voir Paul Éluard, « Premières vues anciennes », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 550.

⁷⁰ Nous reprenons ici la terminologie de Breton dans André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 322.

⁷¹ *Id.*, « Poisson soluble : 24 », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 380.

voix du dedans, à laquelle faisait déjà référence Hugo dès 1837⁷², qui n'est pourtant pas plus personnelle que psychologique.

Dès l'expérience des *Champs magnétiques*, l'opération de l'écriture automatique est inséparable du sens de l'ouïe. Des affirmations qui relatent son processus font souvent référence à l'écoute qu'elle implique, telles que « je crois que nous nous écoutions penser⁷³ », « [o]n ne songe qu'aux cris⁷⁴ » ou encore « [o]n croit entendre un murmure de lune sèche⁷⁵ » ; elles constituent autant de preuves qui l'illustrent. Une communication semble même s'instaurer entre l'oreille qui entend et la main qui écrit. Nous pouvons saisir ce phénomène dans ce retournement d'une formule toute faite : « je pose l'oreille sur ma main comme un coquillage⁷⁶ ». Rappelons d'abord que la particularité du coquillage posé sur l'oreille permet d'entendre ce qui ressemble au bruit de la mer, au mouvement de ses vagues. Or, les métaphores de l'eau, qu'elle soit pluie, fleuve, source, océan ou mer servent chez les surréalistes à exprimer l'automatisme⁷⁷. La préséance accordée à l'oreille sur la main est décelable dans cette citation qui opère un renversement de l'action usuelle qui voudrait que la main se pose sur l'oreille et non le contraire. Un transfert des propriétés de l'oreille, qui entend, à la main, qui prend en note, se met même en place : l'oreille se substitue au coquillage, devient ce coquillage producteur de sons et communique à la main qui écoute le texte à écrire.

Si le scripteur se fait auditeur, ainsi qu'en témoignent les textes automatiques eux-mêmes, voyons maintenant comment le lecteur peut se retrouver dans la même situation.

⁷² Voir Victor Hugo, *Les Voix intérieures, poésies*, Lausanne, Georges Rouillier, 1837.

⁷³ André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : Ne bougeons plus : Lune de miel », dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 86.

⁷⁴ *Id.*, « Les Champs magnétiques : Éclipses », *op. cit.*, p. 64.

⁷⁵ *Id.*, « Les Champs magnétiques : Gants blancs », *op. cit.*, p. 91. Mentionnons également cette phrase du même paragraphe qui évoque une idée similaire : « [o]n entend tous les pas des voyageurs souterrains. » *Ibid.*, p. 91.

⁷⁶ *Id.*, « Les Champs magnétiques : Saisons », *op. cit.*, p. 60.

⁷⁷ Voir à ce propos, la dernière partie de l'article de Michel Murat dans laquelle il s'attarde à l'image de la source. Michel Murat, « Les Lieux communs de l'écriture automatique », dans Martine Bercot (dir. publ.), *Littérature moderne, 1 : avant-garde et modernité*, Paris, Champion ; Genève, Slatkine, 1987, p. 123-134. Voir également le dix-neuvième texte de *Poisson soluble* qui en constitue une belle illustration dans André Breton, « Poisson soluble : 19 », *op. cit.*, p. 374.

L'écriture de la voix entendue se transforme à son tour en voix qu'il s'agit dès lors non plus de lire, mais d'entendre⁷⁸. Un texte plus tardif, tel que *L'Immaculée Conception*, témoigne de cette permanence de la voix qu'il faut toujours entendre : « [a]-t-on entendu chanter les oiseaux vers quatre heures de l'après-midi en avril ? Ces oiseaux sont fous. C'est moi⁷⁹. » Puisque le fou est aussi cet oiseau de mer au vol irrégulier, il rappelle de ce fait le parcours des auteurs qui se livrent à la pratique de l'automatisme scriptural. De plus, la phrase finale soutient simultanément un double sens : *c'est moi qui suis fou* ou encore *c'est moi qui suis ces oiseaux*. Si l'on privilégie le premier sens, il reste tout de même qu'un lien de proximité unit ce « moi » aux oiseaux, en raison de leur caractéristique commune d'être fous. Ces oiseaux fous qui chantent sont à la fois ce « moi » et en sont distincts, de la même manière que la voix de l'inconscient que les poètes entendent leur appartient, tout en étant distincte d'eux, ou plus précisément de leur conscient. Le processus de dédoublement qui est à l'œuvre dans l'automatisme est mis au jour dans cet extrait, tandis que le recours au pronom indéterminé « on », laisse planer un doute quant au sujet de l'action d'entendre : serait-ce le scripteur ou bien le lecteur ?

Par le biais d'apostrophes directes au lecteur, dans *Deuil pour deuil*, Desnos réitère l'impératif « [é]coutez⁸⁰ » et semble ainsi impliquer directement celui qui devient de la sorte l'auditeur du texte. Le treizième récit s'ouvre sur cet appel qui donne l'impression dans un premier temps d'être adressé directement au lecteur, tandis que la phrase suivante suggère qu'il visait plutôt le scripteur : « [é]coutez. La nuit dense laisse jusqu'à mes oreilles parvenir le gémissement d'un enfant martyr [...] à moins que cela ne soit le cri d'adieu d'un chat angora [...]⁸¹ ». Est-ce l'inconscient de Desnos qui parle ainsi à son scripteur ou bien l'auteur lui-même qui interpelle son lecteur ? Le flottement qui subsiste encore une fois quant au

⁷⁸ À ce propos, Aragon lui-même relate en 1968 comment il fut d'abord auditeur des *Champs magnétiques*, et non lecteur : « [j]e voudrais qu'on parcoure ces pages comme je les ai entendues. Au moins. » Louis Aragon, « L'Homme coupé en deux : un commentaire d'Aragon en marge des "Champs magnétiques" d'André Breton et Philippe Soupault (Gallimard) », *op. cit.*, p. 6.

⁷⁹ André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception : L'Homme : La Vie intra-utérine », *op. cit.*, p. 843.

⁸⁰ Cet impératif apparaît sous sa forme exclamative, « [é]coutez ! », dès le cinquième texte. Robert Desnos, « Deuil pour deuil », *op. cit.*, p. 200.

⁸¹ *Ibid.*, p. 207.

véritable sujet qui se cache ici derrière cette deuxième personne du pluriel place lecteur et scripteur dans la même situation et estompe la distance qui les sépare ; ils sont tout aussi étrangers l'un que l'autre à la voix entendue, au texte qui surgit et tous deux simples auditeurs. Le paragraphe suivant renouvelle cet ordre et précise, à travers une métaphore familière aux textes automatiques, ce à quoi il s'agit de prêter l'oreille, soit à la voix de l'inconscient : « [é]coutez, c'est, ce n'est pas le cri infantin d'un viol nocturne ni les pleurs d'un félin, c'est le chant sinistre de l'eau [...] »⁸². Dans ce cas, outre l'usage de l'apostrophe qui souligne encore la nécessité d'écouter plutôt que de lire, la formulation même adoptée par Desnos – « c'est, ce n'est pas » – trahit la présence d'une voix qui parle : au lieu d'en effacer le début, de privilégier la rature qui suppose un retour en arrière, la suite est ajoutée quitte à en complexifier quelque peu le sens.

Barthes désigne cet aspect de l'oralité sous le nom de « bredouillement » qu'il définit ainsi :

[l]a parole est irréversible, telle est sa fatalité. Ce qui a été dit ne peut se reprendre, *sauf à s'argumenter* : corriger, c'est, ici, bizarrement, ajouter. En parlant, je ne puis jamais gommer, effacer, annuler ; tout ce que je puis faire, c'est de dire « j'annule, j'efface, je rectifie », bref de parler encore⁸³.

Ce même procédé devient encore plus explicite dans *L'Immaculée Conception* où, l'« Essai de simulation de la démence précoce », s'il s'inscrit dans le cadre d'une pratique textuelle, celle-ci demeure fortement ancrée dans une dimension orale : « [j]'ai dit trois mots de trop, tant pis je les retire, je les ajoute⁸⁴. » Mentionnons également à ce propos que « l'écriture qui bégaye⁸⁵ » correspond d'ailleurs, selon la typologie esquissée par Francis Gérard dans son article « L'État d'un Surréaliste », au troisième état dans lequel peut se trouver le sujet qui se livre à l'automatisme. De ce point de vue, le texte automatique, tout en demeurant bien entendu écrit, tend à s'émanciper de la page et à témoigner de son oralité, en d'autres termes,

⁸² *Ibid.*

⁸³ Roland Barthes, « Le Bruissement de la langue », *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 274. C'est l'auteur qui souligne.

⁸⁴ André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception : Les Possessions : Essai de simulation de la démence précoce », *op. cit.*, p. 859. Nous soulignons.

⁸⁵ Francis Gérard, « L'État d'un Surréaliste », *op. cit.*, p. 30.

à rappeler le fait qu'il constitue d'abord et avant tout une voix et non plus simplement une trace graphique.

Cette dimension orale se trouve confirmée à maintes reprises dans les écrits automatiques et semble s'inscrire comme preuve de leur spontanéité, de leur immédiateté, contrairement au processus de l'écriture qui peut impliquer un travail *a posteriori* sur le texte. Or, cette caractéristique de l'instantanéité apparaît également dans la démarche des mystiques baroques. Nous retrouvons constamment sous la plume de sainte Thérèse d'Avila la formule « je parle », de même que l'affirmation que le Saint-Esprit « parle par ma bouche⁸⁶ ». Ces précautions oratoires, ainsi que les nombreuses digressions qui structurent ses écrits⁸⁷, réitèrent sans cesse le fait que le discours livré ne se veut pas construit, mais spontané. Effectivement, l'expérience de l'extase doit être relatée de la façon dont elle a été vécue et, en ce sens, elle ne doit pas être travaillée, mais véritablement écrite « comme ça vient⁸⁸ ». À ce propos, il faut aussi mentionner la rapidité avec laquelle certains mystiques baroques dictaient leurs œuvres. Sernin Marie de Saint-André, biographe du mystique Jean de Saint-Samson, cite à ce sujet le témoignage du Père Joseph, contemporain de ce dernier :

[c]'était une chose merveilleuse que de voir Jean de Saint-Samson dicter ses traités avec une telle promptitude, sans aucune réflexion, que ses écrivains en

⁸⁶ Thérèse d'Avila, « « Le Chateau de l'ame : Quatrieme demeure : Chapitre premier », *Les Œuvres de sainte Thérèse, divisées en deux parties*, t. 2, trad. de l'espagnol par Arnauld d'Andilly, Paris, Pierre Le Petit, 1671 [1670], p. 713. Précisons que ses œuvres complètes en espagnol sont publiées pour la première fois en 1588. Pour plus de détails à ce propos et au sujet des nombreuses traductions françaises au courant des XVI^e et XVII^e siècles, voir Michèle Clément, *Une Poétique de crise : poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, op. cit., p. 132-136.

⁸⁷ À titre d'exemple, voici comment elle souligne elle-même ces digressions dans son autobiographie : « [j]e me suis fort éloignée de mon sujet ». Thérèse d'Avila, « La Vie de sainte Thérèse écrite par elle-mesme : Chapitre XXIX », *Les Œuvres de sainte Thérèse, divisées en deux parties*, t. 1, trad. de l'espagnol par Arnauld d'Andilly, Paris, Pierre Le Petit, 1671 [1670], p. 174. Nous retrouvons le même type de discours dans *Le Chateau de l'ame* : « [i]l semble que nous ayons oublié nostre colombe : mais nous ne l'avons pas neanmoins quittée de loin, puisque ces peines dont je parle servent à luy faire prendre un plus grand vol. » *Id.*, « Le Chateau de l'ame : Sixième demeure : Chapitre II », op. cit., p. 756.

⁸⁸ Elle doit du moins donner cette illusion. Voir à ce sujet Michel de Certeau, *La Fable mystique : XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 201-204 et p. 221-225. Voir également à ce propos, la troisième section de ce chapitre.

étaient tous fatigués, car il fallait une vive attention pour retenir ce qu'il disait, et la main prompte afin de le pouvoir suivre⁸⁹.

Rolland de Renéville donne en exemple Jean de Saint-Samson, ainsi que sainte Madeleine de Pazzi, tous deux mystiques baroques, et ne manque pas d'affirmer qu'ils « présentent de véritables cas d'*automatisme* dans leurs discours⁹⁰ ». Il cite aussi un autre mystique baroque, soit saint Jean de la Croix, qui identifie deux méthodes dans l'expérience mystique, l'une passive et l'autre plus active⁹¹. Si Rolland de Renéville ne met que la méthode passive en parallèle avec l'automatisme, rappelons toutefois que l'expérimentation surréaliste de l'automatisme emprunte également deux voies similaires, soit celle de l'automatisme dit passif des *Champs magnétiques* et celui plus actif de *L'Immaculée Conception*. Quoi qu'il en soit, une volonté commune aux baroques et aux surréalistes se dégage ici, soit l'impératif d'instantanéité des propos.

La composition en apparence souvent décousue des œuvres baroques provient de cette même volonté de donner au moins l'illusion de spontanéité. Un auteur baroque tel que Théophile de Viau résume ainsi, dans son *Élégie à une dame*, publiée en 1621, le rejet des principes d'ordre, d'unité et de clarté :

[j]e ne veux point unir le fil de mon sujet,
Diversement je laisse & reprens mon object,
Mon ame imaginant n'a point la patience,
De bien polir les vers & ranger la science :
La reigle me desplaist, j'escris confusément,

⁸⁹ Sernin-Marie de Saint-André, *Vie du V. F. Jean de Saint-Samson : religieux carme de la réforme de Touraine*, Paris, Poussielgue frères, 1881, p. 117 ; cité dans André Rolland de Renéville, *L'Expérience poétique*, Genève, La Baconnière, 1948 [1938], p. 98. Précisons également que si Rolland de Renéville publie son livre en 1938, dès 1916, Bremond consacre un chapitre entier dans son ouvrage à ce mystique baroque et ne manque d'ailleurs pas de donner la même citation que celui-ci. Voir Henri Bremond, « Chapitre V : Jean de Saint-Samson », *L'Invasion mystique (1590-1620)*, t. 2 d'*Histoire littéraire du sentiment religieux en France : depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1967 [1916], p. 381.

⁹⁰ André Rolland de Renéville, *L'Expérience poétique*, *op. cit.*, p. 98. C'est l'auteur qui souligne. Rappelons que l'auteur publie son livre en 1938, soit peu après notre période d'étude, et y cite plusieurs mystiques baroques, sans toutefois recourir à la notion de baroque.

⁹¹ *Ibid.*, p. 97.

Jamais un bon esprit ne faict rien qu'aisément⁹².

Les premiers théoriciens du baroque, à travers leurs jugements souvent acerbes à l'égard des œuvres de la période désignée sous ce nom, retiennent bien ces éléments caractéristiques. Le chaos, les égarements, l'imagination désordonnée, le manque d'ordre dans la composition et « le jeu capricieux de l'arbitraire⁹³ » font partie de ces lieux communs développés par la critique qui s'intéresse à la question du baroque et qui est contemporaine de la naissance du surréalisme, ainsi que nous l'avons montré dans la première partie⁹⁴.

Rappelons, en outre, que c'est d'ailleurs le reproche que formule Lanson à l'égard de l'auteur des *Essais* lorsqu'il déplore l'absence de construction dans ses écrits : « [j]e sais bien ce qui manque à Montaigne, ou ce qu'il a de trop, pour être classique : le corps tient trop de place en lui ; l'individu s'étale. L'ordre manque, et le raisonnement, et les proportions⁹⁵. » Pourtant, entre ce que les baroques ont vraiment fait, soit un travail sur la forme composite pour parvenir à créer une illusion de spontanéité et ce que les premiers théoriciens en ont perçu, soit un manque de rigueur et une spontanéité véritable, nous pouvons mesurer la distance qui sépare les deux conceptions. Ces éléments baroques que l'on retrouve dans la pratique de l'écriture automatique à laquelle se sont livrés les surréalistes dès les prémisses du mouvement relèvent, de ce point de vue, davantage de la notion, telle que forgée *a posteriori* par les théoriciens de la fin du XIX^e siècle et du début du siècle suivant. Tout en opérant un renversement positif des valeurs qui y sont accordées, les surréalistes s'attachent à exprimer une spontanéité véritable qui s'éloigne donc de celle simulée par les auteurs baroques⁹⁶.

⁹² Théophile de Viau, « Élégie à une dame », *Les Œuvres du sieur Théophile*, op. cit., p. 5.

⁹³ Nous reprenons ici la formulation de Theo van Doesburg, *Classique-baroque-moderne*, op. cit., p. 21.

⁹⁴ Voir à ce propos le premier chapitre.

⁹⁵ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 330-331. Rappelons que nous avons étudié ce passage dans le premier chapitre.

⁹⁶ Toutefois, les détracteurs des surréalistes qui remettent en question l'authenticité de l'automatisme, tel notamment le docteur de Clérambault, semblent nous rapprocher de l'idée d'illusion de spontanéité propre aux auteurs baroques eux-mêmes. Voir à ce propos la troisième section du second chapitre. La pratique aragonienne de l'automatisme nous rapproche également de cette idée ; nous avons abordé cette question dans la première section de ce chapitre.

La préséance du sens de l'ouïe se constate aussi dans les textes automatiques à travers le pouvoir accordé à la sonorité de s'immiscer dans les domaines qui ne lui sont pas propres. Ainsi, dans *L'Immaculée Conception*, nous pouvons citer à ce propos l'exemple de cet homme qui « écoute la musique qui reluit sur ses chaussures⁹⁷ », ou encore celui de ce lieu qui n'est pas défini sous ses aspects visuels, mais discursifs : « [v]oici la grande place bègue⁹⁸. » Nous pouvons toutefois retrouver également le procédé inverse qui évoque la possibilité d'une réversibilité entre la vue et l'ouïe, comme dans *Poisson soluble*, où « la femme aux seins d'hermine se tenait [...] dans la lumière des chansons⁹⁹ ». Si une correspondance peut exister entre l'ouïe et la vue, elle ne permet cependant pas de restituer sa place initiale à la lecture. En effet, l'importance accordée à l'opération de l'écoute qui se constate d'abord par son omniprésence dans les textes automatiques ne se fait pas tant au détriment de la vision elle-même, qu'au détriment plutôt de la lecture. La théâtralité du texte se perçoit à la fois à travers sa vocalisation, qu'à sa capacité spécifiquement surréaliste de créer des images. Nous reviendrons sur ce dernier aspect dans le cinquième chapitre, qui s'attachera à ce type de procédés communs au surréalisme et au baroque.

Pour l'instant, l'essentiel est de démontrer comment le texte automatique se doit d'être non plus lu, mais entendu. Ainsi, dans *Les Champs magnétiques*, si elle apparaît sous sa forme verbale, l'action de « lire » se trouve toujours dissociée de son objet usuel, soit le texte ou le livre. Il suffit, pour s'en rendre compte, de songer à ces « hommes aux yeux éteints [...] [qui] lisaient leur destin dans les vitres dépolies¹⁰⁰ ». Lire ne se fait plus que dans les « regards¹⁰¹ », les « yeux¹⁰² » ou « les lignes des mains¹⁰³ ». D'autre part, les livres, quant à eux, ne sont non plus lus, mais simplement « feuilletés¹⁰⁴ » dans *Les Champs magnétiques*,

⁹⁷ André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception : L'Homme : La Vie », *op. cit.*, p. 846.

⁹⁸ *Id.*, « L'Immaculée Conception : L'Homme : La Mort », *op. cit.*, p. 847.

⁹⁹ André Breton, « Poisson soluble : 26 », *op. cit.*, p. 382.

¹⁰⁰ André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : Éclipses », *op. cit.*, p. 63.

¹⁰¹ *Id.*, « Les Champs magnétiques : En 80 jours », *op. cit.*, p. 68.

¹⁰² *Id.*, « Les Champs magnétiques : Gants blancs », *op. cit.*, p. 92.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 91.

¹⁰⁴ *Id.*, « Les Champs magnétiques : Ne bougeons plus », *op. cit.*, p. 82.

on « regarde [leur] dos [...] qui se voûte¹⁰⁵ » dans *L'Immaculée Conception* ou, dans le meilleur des cas, on « demande aux livres le secret¹⁰⁶ » dans *Deuil pour deuil*, secret qu'ils ne révèlent d'ailleurs pas. Dans le dernier texte automatique publié dans *La Révolution surréaliste*, Raymond Queneau résume de cette manière l'ingratitude dans laquelle ils sont tombés : « LIVRES à l'envers ça fait SERVIL¹⁰⁷ ». Le premier des aphorismes du « Jugement originel » qui conclut *L'Immaculée Conception* transforme en sentence cet impératif : « [n]e lis pas. Regarde les figures blanches que dessinent les intervalles séparant les mots de plusieurs lignes des livres et inspire-t'en¹⁰⁸. » Il semble que ce soit ainsi qu'il faille lire également cette mention qui apparaît dans *Deuil pour deuil* : « [i]l [l'homme] lit : "CORRIDOR"¹⁰⁹. » Le mot présenté à la lecture sur un panneau d'autobus devient signal lumineux qu'il s'agit de « déchiffrer¹¹⁰ ».

Il devient ainsi évident que lorsque la lecture fait son apparition dans les écrits automatiques, elle se transforme en spectacle et se trouve subvertie. Simple dessin qui esquisse des espaces blancs dans la citation précédente de *L'Immaculée Conception* ou indication illuminée reprise dans le texte en majuscules dans le passage de *Deuil pour deuil*, une chose est sûre, lorsqu'il n'est pas question de prêter l'oreille et de les entendre, il ne s'agit pas plus de les lire, mais de les voir. Or, cette emprise de la vue est un trait typiquement baroque et les œuvres de la période désignée par ce nom ne cessent de répéter les appels en ce sens. Sur scène, les moments autrefois relayés aux coulisses, comme le spectacle de la mort, sont donnés à voir dans toute leur horreur. On ne compte plus les morts qui s'y accumulent, que ce soit dans les tragédies shakespeariennes, adjectif sciemment employé par Raymond Lebègue en 1937 au lieu de la catégorie de baroque elle-même, comme nous l'avons déjà mentionné dans le premier chapitre ou, du côté de la France, dans

¹⁰⁵ André Breton et Paul Éluard, « « L'Immaculée Conception : L'Homme : La Vie », *op. cit.*, p. 846.

¹⁰⁶ Robert Desnos, « Deuil pour deuil », *op. cit.*, p. 216.

¹⁰⁷ Raymond Queneau, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, p. 16.

¹⁰⁸ André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception : Le Jugement originel », *op. cit.*, p. 880.

¹⁰⁹ Robert Desnos, « Deuil pour deuil », *op. cit.*, p. 198.

¹¹⁰ *Ibid.*

des pièces anonymes telles que *Tragedie mahometiste* et *Tragedie françoise d'un more cruel*, ou encore *La Machabée* de Jean de Virey¹¹¹.

Dans les écrits, les auteurs ne cessent d'exprimer ce qu'ils voient et surtout invitent incessamment le lecteur non pas à lire, mais à voir. La Mesnardière dans « Le Soleil couchant » nous y incite avec insistance : « [v]oyez ce Rocher bleu-céleste,/[...]Voyez ces Rayons gracieux¹¹² ». De la même manière, Drelincourt dans « Sur la mort : assurance » fait aussi appel aux yeux : « Chrétien, voi sans horreur cet objet odieux :/Voi, sous son masque affreux, de ton Sauveur la face ;/Voi, dans sa dure main des Nouvelles de Grace¹¹³ ». Le recours fréquent à l'hypotypose¹¹⁴ contribue également à transformer en spectacle le texte écrit. Les exemples pullulent dans la poésie baroque de ce type de figure qui, par la vivacité de la description, fait du texte un tableau ou un théâtre mis sous les yeux du lecteur-

¹¹¹ Anonyme, *Tragedie mahometiste ou l'on peut voir et remarquer l'infidélité commise par Mahumet fils ayné du Roy des Othomans, nommé Amurat à l'endroit d'un sien amy & son fidelle serviteur, lequel Mahumet pour seul iouir de l'Empire fit tuer son petit frere par ce fidelle amy, & comment il le livra en la puissance de sa mere pour en prendre vengeance, chose de grande cruauté*, Rouen, Abraham Cousturier, 1612 ; Anonyme, *Tragedie françoise d'un more cruel envers son seigneur nommé Rivieri, gentil homme espagnol, sa demoiselle et ses enfans*, Rouen, Abraham Cousturier, vers 1620 ; Jean de Virey, *La Machabée, tragoedie, du Martyre des sept frères, & de Solomone, leur mère*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1598. Les deux premières pièces ont été rééditées dans Christian Biet (dir. publ.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France : XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, R. Laffont, 2006, p. 549-591 et p. 611-643. Voir également à ce propos l'article en deux parties publié par Lebègue en 1937 et précédemment cité dans le premier chapitre. Raymond Lebègue, « La Tragédie "shakespearienne" en France au temps de Shakespeare », *op. cit.*

¹¹² Hippolyte Jules Pilet de La Mesnardière, « Le Soleil couchant », *Les Poësies de Jules de La Mesnardière*, Paris, Antoine de Sommaville, 1656, p. 156. Ce poème se retrouve dans l'anthologie de Rousset avec une orthographe légèrement modifiée. Voir Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, t. 1, *op. cit.*, p. 175.

¹¹³ Laurent Drelincourt, « Livre quatrième : Sur diverses Graces, et divers états : Sonnet XXIV : Sur la mort : assurance », *Sonnets chrétiens sur divers sujets, par Laurent Drelincourt. Avec les pseumes pénitentiels du même auteur*, nouv. éd., Amsterdam, Veuve de J. F. Jolly, 1761 [1677], p. 154. Ce poème se retrouve dans l'anthologie de Rousset avec une orthographe légèrement modifiée. Voir Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, t. 2, *op. cit.*, p. 164.

¹¹⁴ Selon Bernard Lamy, rhéteur du XVII^e siècle, « [l']Hypotypose est une espece d'entousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point present, & qu'on le represente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit ». Bernard Lamy, « Livre second : Chapitre IX, liste des Figures », *La Rhétorique, ou L'Art de parler*, 3^e éd. rev. et augm., Paris, André Pralard, 1688 [1675], p. 122 Pour une étude de la question de l'hypotypose voir Florence Dumora, « Entre clarté et illusion : l'*enargeia* au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 28, automne 1996, p. 75-94.

spectateur. À titre d'illustration, voici comment Chassignet parvient par ses vers à faire voir la décomposition du corps après la mort :

[d]escharné, desnervé, ou le os découverts
 Depoulpez, desnouez, delaissent leur jointure :
 Icy l'une des mains tombe de pourriture,
 Les yeus d'autre costé destournez à l'envers¹¹⁵.

Cette emprise de la vision atteint son paroxysme au moment où, même ce qui ne peut être vu est enjoint à l'être et se trouve présenté sous les yeux du « spectateur » du texte. Ainsi, d'Aubigné, dans un poème sur lequel nous reviendrons, appelle la responsable de ses douleurs à voir le carnage dont elle est la cause :

[j]'ouvre mon estommac, une tombe sanglante
 De maux ensevelis, pour Dieu ! tourne tes yeux,
 DIANE, et voy au fond mon cœur party en deux,
 [...]
 Voy mon sang escumeux [...]
 Mais considere aussi ce que tu ne vois point,
 Le reste des malheurs qui saccagent mon âme¹¹⁶ !

L'importance de la vision dans les textes les métamorphose en spectacle et cette aspiration à tout représenter, même ce qui est de prime abord invisible, représente la théâtralité proprement baroque telle que décrite par les premiers théoriciens.

Une toile réalisée par Magritte en 1928 qui illustre plus précisément le statut de la lecture au sein du surréalisme pourrait également rappeler cet impératif baroque de la vision. En détournant un thème traditionnel, celui de la lectrice originellement rêveuse et captivée par le livre, *La LECTRICE soumise* présente une femme qui n'est pas absorbée de manière

¹¹⁵ Jean-Baptiste Chassignet, « CXXV », *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, Besançon, Nicolas de Moingesse, 1594, p. 116. Ce poème, avec une orthographe légèrement modifiée, se retrouve, dans Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, t. 2, op. cit., p. 114.

¹¹⁶ Théodore Agrippa d'Aubigné, « Stances : IX », *Le Printemps "Poème de ses amours" : Stances et Odes : publiées pour la première fois d'après un Manuscrit de l'Auteur ayant appartenu à Mme de Maintenon*, préf. de Charles Read, Paris, Librairie des bibliophiles, 1874, p. 35. Ce poème se retrouve dans l'anthologie de Rousset avec une orthographe légèrement modifiée. Voir Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, t. 2, op. cit., p. 111.

conventionnelle, mais qui tient son livre au loin entre ses doigts, véritablement surprise¹¹⁷. La stupéfaction qui se lit sur son visage laisse supposer semblablement qu'au-delà des lettres lues dans le livre qu'elle tient entre ses mains, une image autre se profile. Il semble qu'un véritable théâtre se déroule devant ses yeux écarquillés d'étonnement, un théâtre capable de stupéfier sa lectrice-spectatrice, tel que recherché d'ailleurs dès la fin du XVI^e siècle par les auteurs baroques, suivant le conseil de Marino qui demandait aux poètes, souvenons-nous, de *far stupir*. Rappelons à ce propos que Louis Gillet, commentateur de Croce, avait mentionné en 1930 cette « recherche de la surprise et du coup de théâtre¹¹⁸ » comme la clé de voûte de la notion de baroque. Encore une fois, il s'agit non seulement d'étonnement et d'émerveillement, mais véritablement de stupeur, voire de frayeur. Puisque la rédaction des textes automatiques qui nous occupent dans le cadre de cette analyse est antérieure à la pénétration de cette idée précise en France, nous pourrions, dans ce cas, émettre l'hypothèse d'une affinité entre les œuvres baroques et celles surréalistes, plutôt que celle d'une véritable influence de la critique elle-même. Nous devons souligner toutefois que dès la fin du XIX^e siècle, Lanson décriait déjà ce « culte de la rareté qui surprend¹¹⁹ » chez les auteurs qu'il ne qualifiait pas encore de baroques, mais d'« égarés¹²⁰ ». Mentionnons, par ailleurs, que sur ce spectacle stupéfiant, la lectrice de Magritte n'a aucune emprise, comme le titre même l'indique : elle ne peut ni recommencer la représentation, ni l'arrêter ou même la ralentir.

De ce point de vue, la seule lecture possible est celle qui devient en quelque sorte un spectacle de nature sonore, mais aussi visuelle. Cette idée corrobore les indications d'Aragon dans son article publié en 1968 dans *Les Lettres françaises*, à la suite de la réédition des *Champs magnétiques* :

[j]e voudrais qu'on parcoure ces pages comme je les ai entendues. [...] Je voudrais qu'on lise *Les Champs magnétiques* comme le voyageur ne conteste

¹¹⁷ Voir la figure 1 en annexe.

¹¹⁸ Louis Gillet, « M. Benedetto Croce et l'Italie "baroque" », *op. cit.*, p. 455.

¹¹⁹ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. 381.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 380. Voir à ce sujet le premier chapitre.

jamais ce qu'il voit par les fenêtres des trains, les hublots futurs des bolides.
Laissez-vous mener. Nous n'avons plus l'âge des pourquoi¹²¹.

Un processus de théâtralisation de la lecture est à l'œuvre qui, pour exister, se fait spectacle. Passant du domaine de la sonorité à celui du visuel, l'auteur autrefois surréaliste rappelle l'importance de l'écoute, de la vue, du mouvement. Il demande de la part du lecteur la même attitude que lorsqu'il passe en train et regarde le paysage changeant par la fenêtre : une passivité digne d'un spectateur subjugué par le théâtre se déroulant devant ses yeux. Pas d'interruption, pas de retour en arrière, ni de fuite en avant possible lors d'une représentation. Si une image, un mot échappent à l'audience, nulle merci. L'action n'attend pas, elle suit son cours et même si certains passages peuvent sembler confus aux yeux du spectateur, l'intrigue arrive tout de même à produire son sens global, une impression générale. Cette dictature de dramaturge paraît inconvenante de la part de simples écrivains ou, selon leurs propos, de simples scripteurs de la pensée. Dans un texte ne s'inscrivant pas ouvertement dans le genre dramatique, il semble en effet paradoxal de retrouver un tel autoritarisme. Il est donc justifié de se demander si cette prescription d'Aragon ne tient pas plutôt lieu d'indication du genre auquel appartiennent *Les Champs magnétiques*¹²² et, plus largement, les textes automatiques dans leur ensemble. Cette temporalité continue est un élément important des écrits automatiques. Elle est soutenue à la fois à travers cette vocalisation de la pensée inconsciente – qui contribue à son effet de spontanéité –, à travers son emprise dans les textes automatiques eux-mêmes – qui deviennent une voix qu'il s'agit d'entendre –, mais aussi par les indications d'Aragon quant à la manière de parcourir *Les Champs magnétiques* ; ces divers aspects contribuent ensemble à son effet de théâtralité.

Pourtant, vers la fin des *Champs magnétiques*, le verbe lire n'apparaît pas hors de son contexte usuel dans cet extrait : « [i]l y a tant à lire dans ces passages/Nos veines éclatent fusées belles fusées¹²³ ». Il suffit cependant de se remémorer que ces lignes apparaissent à la

¹²¹ Louis Aragon, « L'Homme coupé en deux : un commentaire d'Aragon en marge des "Champs magnétiques" d'André Breton et Philippe Soupault (Gallimard) », *op. cit.*, p. 6.

¹²² Rappelons à ce propos que Breton intègre ses sketches *S'il vous plaît* et *Vous m'oublierez* à la seconde édition des *Champs magnétiques*. Voir André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques, suivis de Vous m'oublierez et de S'il vous plaît*, Paris, Gallimard, 1967.

¹²³ *Id.*, « Les Champs magnétiques : Le Pagure dit : Commandements », *op. cit.*, p. 102.

suite des deux strophes mises en retrait et explicitées en ces termes par la phrase interrogative : « [q]ui veut chanter la romance des brûlures¹²⁴ ». Dans ce contexte, les « passages » dans lesquels il est question de « lire » renvoient en fait aux phrases qui précèdent immédiatement et qui ne sont rien d'autre qu'une « romance » chantée : il est dès lors question de lire dans la chanson, lire dans la voix, autrement dit, encore une fois, d'écouter ou d'entendre. Cette étroite connivence entre la lecture et le sens de l'ouïe est également présentée d'une manière très claire dans *L'Immaculée Conception* où la proximité phonétique permet le glissement du « lit » à « Lulli » pour aboutir au verbe lire : « [d]ans notre lit, nous jouons à quatre mains, un air de Lulli que je n'ai jamais lu au lit¹²⁵ ». Un texte de *Deuil pour deuil* présente aussi un usage *a priori* conventionnel de l'action de la lecture, puisqu'il débute par une citation de Bossuet suivie de la précision : « [j]e lus longtemps cette phrase¹²⁶ ». Toutefois, la suite du récit interpelle l'auteur des *Oraisons funèbres* en faisant référence non plus à ses écrits, mais à sa voix qui se manifeste à travers eux : « Bossuet ! Bossuet ! tu serais sans doute un type pas mal si tu n'avais mis ta voix retentissante et grave [...]¹²⁷ ». Rares sont les emplois dans les textes automatiques de la famille du mot « lecture » qui dérogent à cette logique¹²⁸. D'ailleurs, la lecture elle-même devient l'objet d'une vocalisation dès le premier ouvrage automatique, puisqu'elle passe par la bouche, tandis que rien n'est dit de l'activité des yeux : « [s]uspendues à nos bouches, les jolies expressions trouvées dans les lettres¹²⁹ ».

¹²⁴ *Ibid.*, p. 101. Rappelons que l'absence de ponctuation est un trait récurrent dans l'écriture automatique, signalant par le fait même la rapidité de la dictée.

¹²⁵ André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception : Les Possessions : Essai de simulation de la manie aiguë », *op. cit.*, p. 853. Rappelons également ici que Jean-Baptiste Lully est d'ailleurs un compositeur baroque.

¹²⁶ Robert Desnos, « Deuil pour deuil », *op. cit.*, p. 196.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 197. Ajoutons qu'en plus d'accorder de l'importance à la voix de l'auteur, Desnos le fait intervenir en gestes à la fin du texte : « Bossuet dresse son index blanc vers le tonnerre. » *Ibid.*, p. 198. Ainsi, la lecture s'estompe derrière la voix, de même qu'au profit de ce qui peut être interprété comme un signe ou un signal.

¹²⁸ À titre d'exemple, mentionnons, entre autres, ces deux exceptions : dans *Deuil pour deuil* il est question d'une « femme qui lisait une lettre », tandis que dans *Poisson soluble*, le narrateur examine le sol qui est un journal pour affirmer ensuite : « je passe à la lecture de quelques annonces-réclames ». *Id.*, « Deuil pour deuil », *op. cit.*, p. 196 ; André Breton, « Poisson soluble : 6 », *op. cit.*, p. 357.

¹²⁹ André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : La Glace sans tain », *op. cit.*, p. 56.

Si dans l'ensemble, les textes automatiques témoignent d'un déplacement de la lecture vers l'écoute, de la même manière se met en place un glissement de l'écriture vers la parole qui se fait véritablement voix ; cette vocalisation prend le pas sur l'écrit. Nous pouvons le constater dans le discours métaphorique qui évoque l'écriture automatique dans *Les Champs magnétiques* : « [c]e soir, nous sommes deux devant ce fleuve qui déborde de notre désespoir. Nous ne pouvons même plus penser. Les paroles s'échappent de nos bouches tordues¹³⁰ ». Sous l'image du fleuve, où s'immisce une fois de plus la métaphore de l'automatisme scriptural, là où l'on s'attendrait à lire *les mots s'échappent de nos stylos* ou *de nos mains*, c'est encore la voix qui s'y substitue. De la même façon, le titre d'un poème de *Ralentir travaux* évoque l'écriture à trois qui change de main en préférant plutôt la formule « [l]a Parole a changé de bouche¹³¹ », tandis qu'un autre du même recueil, qui s'intitule « Sur Parole¹³² » indique à la fois l'importance et la confiance qui lui sont accordées. Le narrateur-auteur de *Deuil pour deuil* avoue même à propos d'un de ses personnages, « je ne me lasse pas d'en parler¹³³ », tandis que dans *Poisson soluble* un « écrivain [...] parle¹³⁴ ». Les mots sont libérés du texte écrit et deviennent reliés à la bouche, comme dans *L'Immaculée Conception* où il est question des « vains mots qu'on m'avait mis dans la bouche¹³⁵ » ; ils sont désormais *dits*, comme le souligne d'entrée de jeu le titre des deux derniers chapitres des *Champs magnétiques*, « Le Pagure dit¹³⁶ : » l'écrit automatique devient la parole même de cet animal emblématique¹³⁷.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹³¹ André Breton, René Char et Paul Éluard, « Ralentir travaux : On donne le change », dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 767.

¹³² *Id.*, « Ralentir travaux : Sur parole », *op. cit.*, p. 772.

¹³³ Robert Desnos, « Deuil pour deuil », *op. cit.*, p. 196.

¹³⁴ André Breton, « Poisson soluble : 6 », *op. cit.*, p. 357.

¹³⁵ André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception : L'Homme : La Mort », *op. cit.*, p. 846.

¹³⁶ André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : Le Pagure dit : », *op. cit.*, p. 93-97 et p. 98-103 respectivement. Nous soulignons.

¹³⁷ Les mots libérés de l'emprise du texte écrit et devenus paroles se retrouvent à maintes reprises dans les ouvrages automatiques. Par exemple, dans *L'Immaculée Conception* nous retrouvons : « [p]ense à moi qui te parle, mets-toi à ma place pour me répondre. » ; dans *Ralentir travaux*, le titre du dernier poème, « Je m'écoute encore parler », exprime également cet aspect ; dans *Poisson soluble*, il est clairement indiqué que « le pont-levis des lierres de la parole s'abaisse ici sur un simple appel

Qu'en est-il du statut de l'écriture dans ces textes où la parole vocalisée occupe une place de prédilection ? Nous pouvons constater que sa présence se fait néanmoins plus insistante que celle de la lecture, et ce, en dépit de la valorisation de la parole parlée. Dans le cadre des textes automatiques, il semble qu'elle ne puisse être entièrement occultée, vu l'immédiateté du processus à l'œuvre : même si c'est sous l'emprise d'une voix entendue, les auteurs sont en train d'écrire. Lorsqu'elle apparaît dans *Les Champs magnétiques*, elle est parfois introduite dans un contexte de dictée, conformément aux textes critiques qui, comme nous l'avons démontré, ne cessent de reprendre cette idée au fil des ans. Tel est le cas dans le chapitre « En 80 jours » où « un homme décoré de médailles mexicaines écrivait sur une toile les équations parallèles que lui dictait un papillon apprivoisé¹³⁸ ». Outre le processus de dictée que nous avons mentionné et qui réitère l'oralité, il faut souligner que le support de l'écriture, plutôt que d'être la page, devient une toile dans cet extrait. Ceci insinue une proximité entre l'écriture et la peinture, insistant ainsi sur sa visualité¹³⁹, visualité sur laquelle insistent aussi les poètes dits baroques, comme nous l'avons mentionné. De la même manière, dans *L'Immaculée Conception*, il semble que l'écriture permette à la fois de voir et d'entendre, puisque Breton et Éluard y affirment : « [o]n a pu voir en écrivant sa propre tête à travers le porte-plume, entendre le bruit du chemin de fer [...] »¹⁴⁰. Lorsque ce n'est pas sur une toile que l'écriture s'affiche, elle se fait sur la bouche, ce qui la relie encore une fois à l'élocution, comme dans *Poisson soluble* où « les baguettes de craie [...] écrivirent le mot amour sur l'ardoise de sa [la jeune fille] bouche¹⁴¹ ».

d'étrier » ; dans *Les Champs magnétiques*, il est également question de deux voyageurs qui « longtemps [...] parlent de leurs merveilleux cris ». André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception : Le Jugement originel », *op. cit.*, p. 884 ; André Breton, René Char et Paul Éluard, « Ralentir travaux : Je m'écoute encore parler », *op. cit.*, p. 774 ; André Breton, « Poisson soluble : 1 », *op. cit.*, p. 350 ; André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : Gants blancs », *op. cit.*, p. 91.

¹³⁸ *Id.*, « Les Champs magnétiques : En 80 jours », *op. cit.*, p. 70.

¹³⁹ Mentionnons à ce propos que cet aspect est réitéré dans un poème de *Ralentir travaux*, dont le titre, « Décors », insiste sur l'aspect visuel, alors qu'il y est justement question de peintres qui écrivent. Voir André Breton, René Char et Paul Éluard, « Ralentir travaux : Décors », *op. cit.*, p. 771.

¹⁴⁰ André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception : Les Médiations : La Surprise », *op. cit.*, p. 866.

¹⁴¹ André Breton, « Poisson soluble : 13 », *op. cit.*, p. 366.

La sonorité de l'écrit n'est malgré tout jamais très loin et celui-ci se voit même rapproché du chant de l'oiseau à plusieurs reprises. Il en est ainsi dans *Deuil pour deuil* où une dame présente de cette manière un jeune homme duquel on apprend à la ligne précédente qu'il lui a fait cadeau de son rossignol : « le neveu de M. Dubusc qui a écrit cette belle histoire du roi Karl¹⁴² ». Ce rossignol représenterait-il le livre offert à l'hôtesse ou en aurait-il simplement dicté le contenu ? Sa proximité textuelle avec le dialogue qui introduit la présentation du jeune auteur, ainsi que sa présence du début à la fin de la séquence narrative nous autorisent à effectuer ces rapprochements. Cette connivence entre chant d'un oiseau et écrit se retrouve plus forte encore dans un des aphorismes qui termine *L'Immaculée Conception*. Voici la manière dont il est formulé : « [l]e cocorico des coquettes anime les alinéas des écrivains¹⁴³ ». En plus du chant du coq qui vient accompagner les blancs du texte écrit, nous pouvons percevoir une allusion critique à l'attachement de l'écrivain à son œuvre¹⁴⁴, contraire aux principes surréalistes qui prônent la position de scripteurs, tandis que le jeu de mots phonétique insiste, une fois de plus, sur la sonorité de l'écriture.

D'une manière générale, si cette dernière et ses dérivés apparaissent dans les textes automatiques, il semble qu'elle soit souvent enrichie d'attributs qui ne lui sont pas propres, qu'ils relèvent du visuel ou encore du sonore¹⁴⁵. Autrement, l'écriture se retrouve dans un contexte plus funeste, comme à la fin de *Deuil pour deuil* qui se clôt sur cette élégie adressée au granit : « tu reposes dans ce cimetière, presse-papier sur un mort peut-être devenu papier

¹⁴² Robert Desnos, « Deuil pour deuil », *op. cit.*, p. 217.

¹⁴³ André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception : Les Possessions : Essai de simulation de la manie aiguë », *op. cit.*, p. 851.

¹⁴⁴ Rappelons que « cocorico » recèle aussi le sens de chauvinisme qui, en tant qu'attachement inconditionnel à sa patrie, peut, par extension, être appliqué à l'attachement de l'écrivain lui-même à sa création.

¹⁴⁵ Nous retrouvons néanmoins quelques exceptions. À titre d'exemple, dans *Deuil pour deuil*, le narrateur affirme prévoir « écrire un article ». Robert Desnos, *Deuil pour deuil*, *op. cit.*, p. 197. Dans *Poisson soluble*, l'écriture est également évoquée dans un extrait comme celui-ci : « [o]n n'a écrit qu'un livre médiocre sur les évasions célèbres. » André Breton, « Poisson soluble : 32 », *op. cit.*, p. 399. Dans *L'Immaculée Conception*, la présence de l'écriture devient encore plus insistante, d'abord dans « Les Possessions » : « [j]'ai écrit au Président de la République », « [j]'écris aux notaires ma volonté libre en mon âme et conscience » ; mais aussi dans la dernière partie intitulée « Le Jugement originel », dans laquelle l'usage de l'impératif donne des allures de commandements : « [s]'ils frappent à la porte, écris tes dernières volontés avec la clé », « [é]cris l'impérissable sur le sable. » André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception », *op. cit.*, p. 851, p. 862, p. 881 et p. 883 respectivement.

grâce à l'utilisation des pourritures dans la fabrication de cette matière et peut-être même celui sur lequel j'écris cet éloge¹⁴⁶ ». L'écriture se voit donc associée à la mort, puisque l'éloge dont il est question ici en est un funèbre, tandis que son support qui est dans ce cas celui habituel, soit le papier, est associé à la matière en décomposition qui le constitue.

Pour mieux comprendre la dévalorisation à laquelle fait face l'écriture, nous reprenons ici ce passage de Queneau, issu du dernier « texte surréaliste » paru sous la rubrique du même nom dans *La Révolution surréaliste* :

[j]'écris – à la suite de quel ennui ! Et ce n'est ni mieux ni pire que de coller son nez aux vitres [...] La paresse, je sais tellement ce que c'est, [...] et tout ce qui passe le long de ces lignes, [...] où j'en suis arrivé, à rien, à rien, à rien, au libre passage de toutes les images, aux sauts désordonnés des métaphores, je ne sais comment cela va tourner, et ces mots qui ne semblent pas se plier à une forme grammaticale, le mystère des mots qui vont venir, le mystère aux yeux de velours, de satin, de saphyr [sic], d'agate, de garance, d'iridium¹⁴⁷.

On constate une certaine dépréciation du processus de l'écriture dans cet extrait à partir de l'affirmation d'« ennui » initial qui aboutit au « rien », dont la répétition accentue le vide. L'automatisme écrit est inséparable d'une part de conscient qui commente la pratique et qui conduit au constat final du néant, mais aussi du « mystère ». Serait-ce l'automatisme qui serait mis en cause par l'auteur, comme le suggère Michel Murat ou plutôt l'écriture elle-même ? En effet, ce dernier cite cet extrait de Queneau dans son important article « Les Lieux communs de l'écriture automatique », sur lequel il effectue une coupure légèrement différente de la nôtre, pour affirmer que « [l]'ennui s'est installé à demeure¹⁴⁸ » au sein du groupe surréaliste relativement à la pratique de l'écriture automatique. Si cette hypothèse se justifie en raison de la place occupée par le texte dans la revue qui présente, rappelons-le, la dernière et ultime rubrique intitulée « Textes surréalistes », il reste que l'emploi même du verbe écrire va de pair avec ce constat de désillusionnement.

¹⁴⁶ Robert Desnos, « Deuil pour deuil », *op. cit.*, p. 220.

¹⁴⁷ Raymond Queneau, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, p. 13.

¹⁴⁸ Michel Murat, « Les Lieux communs de l'écriture automatique », *op. cit.*, p. 132.

Comme nous l'avons montré, les verbes « parler » et « écouter » sont toujours associés aux découvertes prometteuses de l'écriture automatique et, en ce sens, le choix du terme « écrire » ne nous paraît pas anodin dans ce contexte de dévalorisation. Le déclin graduel de cette section spécifique de la revue témoigne certes d'un essoufflement, mais il ne faut pas oublier que la pratique de l'automatisme écrit n'est pas entièrement abandonnée en 1928, et que le mot « mystère » qui relance le processus automatique d'associations semble avouer la foi qui y réside encore, même si elle est remise en cause. Puisque ce passage est situé au début du texte de Queneau, qui se continue par la suite sur près de trois pages, nous considérons qu'il n'y est pas uniquement question du fait que cette expérimentation tombe déjà en disgrâce, mais s'insère plus globalement dans cette dévaluation de l'écriture elle-même par rapport à la parole parlée.

Cette emprise de la voix dans les textes automatiques se constate enfin à la matière sonore qui préside à leur engendrement, autrement dit à leur façon de se construire et de prendre expansion en vertu de contaminations phonétiques. Cet aspect correspond d'ailleurs à l'une des trois figures identifiées par Francis Gérard dans son article « L'État d'un Surréaliste », publié à la suite de la première rubrique consacrée aux « textes surréalistes ». Il y affirme que « [p]ris dans la tourmente des sons, il [le sujet] produit ces étonnants jeux de mots propres au surréalisme¹⁴⁹ ». Il en donne trois exemples, mais nous pourrions en multiplier les illustrations, que l'on songe à la « saumure emmurée » des *Champs magnétiques*, au « dindon sur une digue », à la « lorette sautant à la corde à l'orée d'un bois de laurier » de *Poisson soluble*, à « la voilette de la violette » de *Deuil pour deuil* ou encore au « Roi-paroi et désarrois¹⁵⁰ » de Georges Malkine, les associations phonétiques pullulent dans les textes automatiques. Toutefois, ces procédés sont bien connus¹⁵¹, contentons-nous

¹⁴⁹ Francis Gérard, « L'État d'un Surréaliste », *op. cit.*, p. 29.

¹⁵⁰ André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : En 80 jours », *op. cit.*, p. 69 ; André Breton, « Poisson soluble : 27 », *op. cit.*, p. 385 ; *Id.*, « Poisson soluble : 24 », *op. cit.*, p. 380 ; Robert Desnos, « Deuil pour deuil », *op. cit.*, p. 201 ; Georges Malkine, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 9.

¹⁵¹ Voir à ce propos, entre autres, Michael Riffaterre, « La Métaphore filée dans la poésie surréaliste », *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 217-234 ; Michel Murat, « Les Lieux communs de l'écriture automatique », *op. cit.* ; Marie-Paule Berranger, « *Poisson soluble* ou Les mains vierges dans la petite niche à fond bleu du travail », dans Michel Murat et Marie-Paule Berranger (dir. publ.), *Une Pelle au vent dans les sables du rêve*, *op. cit.*, p. 93-111.

pour l'instant de signaler que l'« Essai de simulation de la manie aiguë » de *L'Immaculée Conception* en systématise la pratique. Ces jeux de mots rendent sensible le matériel phonétique qui est à leur source et affichent ainsi le fait que le texte est avant tout voix, parole prononcée soumise à l'écoute d'un auditeur, qu'il soit scripteur ou lecteur. Les répétitions, de même que l'emploi récurrent de la parataxe témoignent également de leur oralité¹⁵². Rappelons par ailleurs que l'abus des jeux de mots fait partie des reproches adressés aux auteurs baroques par les premiers historiens français de la littérature. Par exemple, pour Lanson, ils constituent l'essence même de la pointe qu'il décrit et qui consiste, selon lui, à utiliser un même mot, dans deux acceptions différentes¹⁵³. Nous reviendrons plus précisément dans le dernier chapitre sur cet aspect commun au baroque et au surréalisme à travers l'étude de l'image surréaliste et de la pointe baroque.

Ce qu'il faut retenir ici, c'est que l'automatisme scriptural se définit avant tout comme voix, voix entendue et écrite, mais aussi, par conséquent, texte qu'il s'agit dès lors non plus de lire, mais d'entendre. Le « fonctionnement réel de la pensée¹⁵⁴ » devient même une véritable voix, puisque dans l'expérience fondatrice des *Champs magnétiques*, les deux auteurs se lisaient parfois l'un à l'autre leurs parties tour à tour, pour se donner ensuite la réplique par écrit¹⁵⁵. Cette voix dans le texte renvoie à une théâtralité inhérente à l'écriture automatique qui se manifeste plus fortement encore dans l'automatisme issu du sommeil hypnotique. Au détour d'une parenthèse, Breton évoque, dans « Entrée des médiums », la « diction déclamatoire, entrecoupée de soupirs, allant parfois jusqu'au chant, [l']insistance sur certains mots, [le] passage rapide sur d'autres, [le] prolongement infini de quelques

¹⁵² Ces éléments ont été étudiés par Murat dans son important article déjà cité : le « chaos énumératif », la parataxe, l'hyperbole, la prosopopée et l'apostrophe forment les lieux communs de l'automatisme. Voir Michel Murat, « Les Lieux communs de l'écriture automatique », *op. cit.*

¹⁵³ Voir Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. 378 note 2.

¹⁵⁴ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 328.

¹⁵⁵ Soupault explique ainsi à Serge Fauchereau la manière dont fut réalisé le chapitre « Barrières » : « [f]ace à face nous procédions à un dialogue écrit. L'un de nous lisait à haute voix ce qu'il venait d'écrire rapidement et l'autre y répondait sans réfléchir à l'instant même par écrit. » Propos de Philippe Soupault recueillis par Serge Fauchereau, « Des Questions pour aujourd'hui », *Digraphe : Naissance du surréalisme*, n° 30, juin 1983, p. 21 ; cité dans Marguerite Bonnet, « Notice : Les Champs magnétiques », dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 1135.

finales, [le] débit dramatique¹⁵⁶ » de Crevel à cette occasion. Nous retrouvons dans ce bref extrait tous les éléments qui touchent l'aspect élocutoire de l'art dramatique. Le chef de file du surréalisme y revient de manière plus explicite en 1952, dans ses *Entretiens*, où il exprime son regret de n'avoir pu explorer davantage cet aspect qui aurait permis de mettre au jour « le spectre sensible de Crevel » : « [v]olubilité extrême, excluant toute espèce d'hésitation. Diction irrationnelle, alternant sans motif appréciable le déclamatoire et le psalmodié. Quel dommage que cela n'ait pu être enregistré¹⁵⁷ ! » La théâtralité surréaliste passe par cette incarnation de l'inconscient dans la voix et combine en son sein à la fois les éléments du théâtre – « le déclamatoire » – et ceux appartenant davantage au domaine religieux – « le psalmodié ».

Au même moment où les surréalistes se livraient à ces expériences fondatrices, les premiers théoriciens du baroque avaient déjà bien perçu la théâtralité de la période désignée sous ce nom qui se manifeste, selon eux, par la pénétration du théâtre dans les divers aspects de la vie, notamment ceux religieux ; ils donnent à ce propos en exemple les églises jésuites construites sur le modèle d'une salle de théâtre¹⁵⁸. De plus, comme nous le savons, la matérialisation du spirituel, soit l'apogée de l'immatériel, constitue un autre lieu commun de la critique du baroque. Or, ce « spectre sensible » de Crevel ne serait-il pas justement cette immatérialité devenue tangible, cet inconscient qui s'incarne dans la voix et acquiert des caractéristiques sonores précises, physiques même ? L'intérêt des surréalistes par rapport au processus de vocalisation, s'il ne demeure somme toute que partiellement exploré, semble anticiper les recherches plus modernes sur la notion de baroque qui se penchent désormais sur la problématique de la voix dans le cadre de la performance théâtrale.

Chez les surréalistes, cette voix qui donne sa matérialité à l'inconscient en est une intérieure au scripteur sans toutefois lui appartenir tout à fait. Elle permet d'explorer les

¹⁵⁶ André Breton, « Les Pas perdus : Entrée des médiums », *op. cit.*, p. 276.

¹⁵⁷ *Id.*, « VI : Activité expérimentale – Prospection systématique des “états seconds” – Pouvoirs de Robert Desnos », *op. cit.*, p. 89. C'est l'auteur qui souligne. Mentionnons que Breton avait effectivement projeté d'enregistrer ces séances, comme il l'affirme dans sa lettre à Man Ray, dans laquelle il lui demande de photographier Desnos endormi. Voir la lettre de Breton à Man Ray, datée du 2 octobre 1922 ; citée dans André Breton, « Nadja : Notes et variantes », *op. cit.*, p. 1532 note 2.

¹⁵⁸ Voir, notamment, Jean Cassou, « Apologie de l'art baroque (Première partie) », *op. cit.* ; *Id.*, « Apologie de l'art baroque (Seconde partie) », *op. cit.*

régions enfouies du psychisme, mais n'est aucunement envisagée comme un monologue intérieur, ni par les surréalistes, ni même par la critique qui s'y est intéressée. Comme le souligne à juste titre Claude Abastado, la différence essentielle réside dans le fait que le sujet qui se livre à l'écriture automatique demeure passif, en ce qu'il n'a pas conscience de ce qu'il écrit, ne saisit pas le sens de ses propres propos¹⁵⁹. Breton, affirme précisément à ce sujet, que

Lautréamont, Rimbaud, n'ont pas vu, n'ont pas joui *a priori* de ce qu'ils décrivaient, ce qui équivaut à dire qu'ils ne le décrivaient pas, ils se bornaient dans les coulisses sombres de l'être à entendre parler indistinctement et, durant qu'ils écrivaient, sans mieux comprendre que nous la première fois que nous les lisons, de certains travaux accomplis et accomplissables. L'« illumination » vient *ensuite*¹⁶⁰.

Ni personnelle, ni psychologique, la voix qui dicte l'écriture automatique témoigne du processus de dépersonnalisation à l'œuvre dans l'automatisme, processus qui parviendra à l'éclipse du sujet, dans la frénésie de la vitesse des *Champs magnétiques*¹⁶¹. Pour reprendre les termes d'Aragon, « l'auteur [...] ne parle pas, il est parlé¹⁶² ».

Pour les surréalistes, il s'agit en effet moins de discerner la voix particulière de l'intimité de l'écrivain, que de mettre au jour les ressources délaissées de l'homme brimé par son conscient. C'est en ce sens que dès le *Manifeste du surréalisme*, Breton insiste sur la similitude entre ses passages des *Champs magnétiques* et ceux écrits par Soupault¹⁶³. Cette

¹⁵⁹ Voir Claude Abastado, « Écriture automatique et instance du sujet », *Revue des sciences humaines*, n° 184, vol. 56, octobre-décembre 1981, p. 61-62.

¹⁶⁰ André Breton, « Point du jour : Le Message automatique », *op. cit.*, p. 389. C'est l'auteur qui souligne ; cité dans Claude Abastado, « Écriture automatique et instance du sujet », *op. cit.*, p. 62.

¹⁶¹ Rappelons que c'est justement le titre d'un des chapitres des *Champs magnétiques*, à propos duquel Breton précise dans ses notes sur l'exemplaire destiné au collectionneur René Gaffé : « [é]clipse bien entendu du sujet. » Ces remarques sont reprises dans Marguerite Bonnet, « Notice : Les Champs magnétiques », *op. cit.*, p. 1129 pour notre citation et p. 1128-1130 pour l'intégralité du commentaire de Breton.

¹⁶² Louis Aragon, « Pierre Naville, *Les Reines de la main gauche* », *Chroniques. I, 1918-1932*, éd. de Bernard Leuilliot, Paris, Stock, 1998, p. 188. C'est l'auteur qui souligne. Précisons que ce compte rendu est initialement publié le 1^{er} août 1924 dans *La Revue européenne*.

¹⁶³ Voir André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 326. Mentionnons toutefois qu'Aragon semble insister au contraire sur le fait que si, dans un premier temps, la pratique de l'écriture automatique permet à l'écrivain de délaissier sa personnalité propre, ce n'est que pour mieux la retrouver ensuite, car il affirme que « [l]e génie de chacun se dégage, se différencie. » Louis Aragon, « Pierre Naville, *Les Reines de la main gauche* », *op. cit.*, p. 188.

stéréotypie de l'automatisme, qu'Aragon constate également très tôt et qui laisse par ailleurs une place à l'imposture ou à la simulation corrobore, une fois de plus, cette idée. De la même manière, dans l'expérience des sommeils, la voix des dormeurs, tout en leur appartenant s'en dissocie. Il n'est donc pas étonnant que dans les diverses descriptions de ces voix que nous avons mentionnées, l'accent ne soit pas mis sur la distinction entre chacune d'elles : râles, soupirs ou hurlements apparaissent dans tous les cas. L'étrangeté de la voix qui dicte les textes automatiques ou les discours issus du sommeil hypnotique n'implique toutefois pas l'idée d'une transcendance, comme c'est bien entendu le cas chez les mystiques baroques. Si comme l'indique d'ailleurs Breton lui-même dans ses *Entretiens*, les expériences de l'écriture automatique et des sommeils qui permettent l'exploration de territoires inconnus constituent une « voie mystique¹⁶⁴ », contrairement aux écrivains baroques et plus précisément aux mystiques baroques, la voix qui dicte les propos, qui parle à travers leurs textes, n'est évidemment plus celle de Dieu.

Toutefois, le choix même d'intituler une des parties de *L'Immaculée Conception* « Les Possessions » n'est pas sans évoquer fortement un autre phénomène important de l'époque baroque, soit les nombreux cas de possessions répertoriés entre la fin du XVI^e siècle et le début du siècle suivant. Les discours de ces possédées, que ce soient celles d'Aix-en-Provence (1609-1611), de Loudun (1632-1640), ou de Louviers (1642-1647), ne leur appartenaient pas, mais étaient pris en charge par divers démons, démons que l'on pouvait d'ailleurs identifier justement en fonction des propos que les victimes tenaient¹⁶⁵. À l'autre extrémité, les mystiques laissaient aussi leur discours à la charge d'une identité autre, mais celle-ci convoitée, recherchée, celle de Dieu, telle Thérèse d'Avila qui ne cessait d'affirmer dans ses écrits, comme nous l'avons mentionné, que le Seigneur lui insufflait ses mots, qu'elle ne faisait qu'écrire ce que Dieu lui transmettait. À ce sujet, il est intéressant de

¹⁶⁴ André Breton, « VI : Activité expérimentale – Prospection systématique des “états seconds” – Pouvoirs de Robert Desnos », *op. cit.*, p. 84. Précisons qu'Abastado indique également cet aspect en citant, pour le prouver, un passage de la même page des *Entretiens*, dans lequel Breton indique que le but du surréalisme est de « forcer les portes du mystère et résolument d'avancer en terre inconnue en dépit de tous les interdits. » *Ibid.* ; cité dans Claude Abastado, « Écriture automatique et instance du sujet », *op. cit.*, p. 64.

¹⁶⁵ Voir à ce propos Michel de Certeau (éd.), *La Possession de Loudun*, [Paris], Gallimard ; Julliard, 1989 ; Sophie Houdard, *Les Sciences du diable : quatre discours sur la sorcellerie : XV^e-XVII^e siècle*, préf. d'Alain Boureau, Paris, Les Éditions du Cerf, 1992.

mentionner que Jarry, prédécesseur avoué des surréalistes, affiche également un certain intérêt pour cette question dès 1899, dans son ouvrage *L'Amour absolu*. Il y affirme au sujet des cas avérés à Loudun que la « possession du Saint-Esprit ou du démon sont, notoirement, symétriques¹⁶⁶. » Or, en inscrivant leur œuvre, par son titre, sous la tutelle divine d'un côté et, de l'autre, par l'intitulé d'une partie, sous celle du démon, il semble que Breton et Éluard n'aient pas perdu de vue cette analogie.

Soulignons enfin que ce régime oral intrinsèque à l'écriture automatique témoigne de la spontanéité de cette expérimentation qui semble faire écho à la fois aux expériences des mystiques baroques et à la notion de baroque telle que perçue et forgée par la critique du début du XX^e siècle. Toutefois, un renversement positif de cet élément initialement péjoratif qui constitue un des lieux communs développés par les premiers théoriciens du baroque est perceptible dans l'approche surréaliste. Aussi, si Croce affirmait, rappelons-le, que le baroque ne peut être de l'art¹⁶⁷, le surréalisme se pose-t-il également non en tant que mouvement artistique ou littéraire, la visée n'étant pas là, mais en tant que projet d'ordre philosophique qui aspire à dépasser les limites rationnelles de la connaissance. Les surréalistes s'affichent en tant que « modestes appareils enregistreurs¹⁶⁸ » qui, sans talent, recueillent le bruissement de la pensée enfouie et contribuent de la sorte à explorer les dessous de la pensée consciente. Ainsi s'esquissent les traits d'un dialogue entre trois instances soit, les œuvres issues de cette période désignée sous le nom de baroque, la critique qui s'attache à dégager les traits spécifiques de la notion et, d'autre part, le surréalisme.

Nous avons vu dans le premier chapitre que selon les théoriciens du début du XX^e siècle la théâtralité du baroque réside dans cette volonté de donner véritablement corps aux dogmes religieux, de les matérialiser. Plus précisément, le baroque est la substantification de l'immatériel même, puisque, rappelons-le, selon l'expression de Max Raphaël, il est « la matérialisation du sacré¹⁶⁹ ». Cette volonté d'incarnation de l'irreprésentable constitue selon

¹⁶⁶ Alfred Jarry, *L'Amour absolu, précédé de Le Vieux de la montagne et de l'Autre Alceste. Gloses de Raymond Queneau, Louis Fieu, J.-H. Sainmont et Maurice Saillet*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 81 ; cité dans Michel de Certeau (éd.), *La Possession de Loudun*, op. cit., p. 13.

¹⁶⁷ Voir Benedetto Croce, « Baroque », op. cit., p. 170.

¹⁶⁸ André Breton, « Manifeste du surréalisme », op. cit., p. 330. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁶⁹ Max Raphaël, « Remarque sur le baroque », op. cit., p. 48.

nous une des assises communes au baroque et au surréalisme, car ce dernier permet également, par la pratique de l'automatisme, d'atteindre cette union du visible, soit la chair, et de l'invisible qui se voit toutefois désacralisé, soit la vie de l'esprit. Le fait qu'il soit d'abord et avant tout une voix représente un premier pas dans ce processus de matérialisation. Nous allons maintenant examiner comment la pensée enfouie est indissociable du corps et, plus précisément, se fait corps dans l'écrit automatique.

3.3 Le corps de l'automatisme écrit

L'automatisme scriptural, puisqu'il constitue une écriture rapide, « sans sujet préconçu¹⁷⁰ » se trouve en quelque sorte condamné à parler de lui-même, à « l'autocélébration¹⁷¹ », pour reprendre la terminologie de Marie-Paule Berranger. De nombreuses occurrences dans les textes le prouvent, comme nous avons déjà pu le constater dans certaines citations des pages précédentes. Il suffit de rappeler le motif des poursuites sans fin ou celui du voyage, qui reviennent sans cesse dans ces écrits et qui décrivent en fait de manière métaphorisée la course effrénée de l'écriture elle-même¹⁷². À titre d'exemple, un court texte automatique d'Éluard repris dans *Capitale de la douleur* accumule l'énumération et, par le biais d'une apostrophe aux « routes sans destinée », se conclut ainsi : « l'homme, à vous fréquenter, perd son chemin et cette vertu qui le condamne aux buts¹⁷³ ». Cet extrait réitère que l'écriture automatique en est une sans but préalablement établi, sans plan, sans ordre prédéterminé.

¹⁷⁰ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 332. Précisons que Breton affirme par ailleurs que l'adoption d'un sujet ne s'oppose pas à l'expérience, ce que confirme, entre autres, le choix de relater des souvenirs d'enfance, dans le chapitre « Saisons » des *Champs magnétiques*. Voir à ce propos les commentaires de Breton sur l'exemplaire René Gaffé, reproduits dans Marguerite Bonnet, « Notice : Les Champs magnétiques », *op. cit.*, p. 1129.

¹⁷¹ Marie-Paule Berranger, « Poisson soluble ou Les mains vierges dans la petite niche à fond bleu du travail », *op. cit.*, p. 102.

¹⁷² Voir, notamment, André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : En 80 jours », *op. cit.*, p. 68-73 ; André Breton, « Poisson soluble : 28 », *op. cit.*, p. 386-387 ; André Breton, René Char et Paul Éluard, « Ralentir travaux : À la Promenade », *op. cit.*, p. 769-770 ; André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception : Les Méditations : L'Idée du devenir », *op. cit.*, p. 879 ; Robert Desnos, « Deuil pour deuil », *op. cit.*, p. 214-217.

¹⁷³ Paul Éluard, « Capitale de la douleur : Nouveaux poèmes », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 186 ; initialement publié dans *Id.*, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 11.

De même, dans *Les Champs magnétiques*, ces « voyageurs de race pâle¹⁷⁴ » qui apparaissent au cœur des « Gants blancs » ne sont rien d'autre que Breton et Soupault eux-mêmes qui font d'ailleurs cet aveu révélateur dans le chapitre « Éclipses » : « [o]n pâlit sur des manuscrits déteints par le sommeil et éponges de cendre. On sera pris la main dans le coffre-fort¹⁷⁵ ». Dans ce passage, nous pouvons également comprendre que la pratique de l'automatisme écrit à laquelle le texte fait allusion semble avoir des effets directs sur le corps même des participants. Si la pâleur est évoquée ici, rappelons qu'Aragon relate, dans *Une Vague de rêves*, « les ravages physiques¹⁷⁶ » qui affectent ceux qui se livrent à l'automatisme dans le cadre des séances de sommeils hypnotiques. Ces expériences de plongée au fond de l'inconscient perturbent le corps lui-même et il est intéressant de rappeler à ce propos que les mystiques baroques somatisent aussi l'expérience de l'extase vécue, inséparable pour eux de l'écriture. Dans les deux cas, expérimentation, écriture et corps demeurent intrinsèquement liés l'un à l'autre. La parole devient agissante, car elle suscite l'expérience en même temps qu'elle la dit¹⁷⁷ et plonge, par exemple, l'esprit de Thérèse d'Avila dans une « agitation, mais une agitation si tranquille & si agreable¹⁷⁸ ».

Chez les surréalistes, le pouvoir de la pensée libérée laisse des traces d'affaiblissement sur le corps des participants mais, à plus long terme, transforme positivement Breton, comme le relate Aragon en rappelant ses conversations avec Soupault : « Philippe m'a plusieurs fois raconté comment A. B. qui, à la veille d'entreprendre l'expérience des *Champs*, ne voyait devant lui que vide et désespoir, avait changé, les écrivant, éclatant de rire devant des images

¹⁷⁴ André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : Gants blancs », *op. cit.*, p. 91.

¹⁷⁵ *Id.*, « Les Champs magnétiques : Éclipses », *op. cit.*, p. 66.

¹⁷⁶ Louis Aragon, « Une Vague de rêves », *op. cit.*, p. 89. Il précise également ce en quoi consistent ces « ravages physiques » : « un état d'irritation croissante et terrible, de nervosité folle. Ils maigrissent. » *Ibid.*

¹⁷⁷ C'est ce qu'explique Michèle Clément en citant à ce propos Jean de Saint-Samson qui déclare : « [v]ous estes entré chez moy, ô mon amour & ma vie, au mesme moment que je l'exprime ». Jean de Saint-Samson, « Epithalame de l'Espoux divin et incarné et de l'Espouse divine en l'union de son Espoux : Chapitre cinquième », *Les Contemplations et les divins soliloques du Vénérable F. Jean de S. Samson religieux laïc de l'Ordre des Carmes Reformez*, Paris, Denys Thierry, 1654, p. 586 ; cité dans Michèle Clément, *Une Poétique de crise : poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, *op. cit.*, p. 313.

¹⁷⁸ Thérèse d'Avila, « La Vie de sainte Thérèse écrite par elle-mesme : Chapitre XXXII », *op. cit.*, p. 203.

ou des phrases¹⁷⁹. » Le corps est partie prenante de l'expérimentation, celle-ci s'inscrit en lui, que ce soit celle de l'extase que vivent les mystiques baroques ou celle de l'automatisme pratiqué par les surréalistes. S'il en est meurtri – maigre et agitation en sont les signes – il en sort également fortifié – la santé de sainte Thérèse se trouve renforcée et le « rire [...] sauvage » remplace la morosité chez Breton¹⁸⁰. Dans *L'Immaculée Conception*, un des aphorismes du « Jugement originel » affiche nettement le lien entre écriture automatique et les stigmates du corps : « [s]i tu saignes et que tu es homme, efface le dernier mot de l'ardoise¹⁸¹. » Les textes automatiques affirment donc le pouvoir de leur parole écrite qui a la capacité de transformer le corps, d'en arrêter l'hémorragie que les mots eux-mêmes sont en mesure de provoquer.

De ce fait, si l'écrit automatique est voué à célébrer l'automatisme lui-même, cette célébration s'attache toujours à une matérialité, plus précisément à un corps. Le champ lexical de celui-ci est effectivement omniprésent dans tous les textes automatiques, ce qui semble *a priori* incompatible avec la poursuite de l'immatériel qu'est la pensée inconsciente. Ce sur quoi il faut attirer l'attention ici, c'est l'insistance de son apparition dans les écrits automatiques, et cela, peu importe l'atmosphère qui s'en dégage ou la thématique qui s'y développe. Alors que dans la séquence intitulée « L'Amour » de *L'Immaculée Conception*, qui s'appuie sur les postures du *Kâmasûtra* qu'elle détourne, les parties anatomiques sont on ne peut plus attendues, rien ne justifie leur présence presque tout aussi récurrente dans les autres œuvres automatiques, telles que, par exemple, *Les Champs magnétiques*. Pourtant, si leur fréquence est effectivement plus élevée dans « L'Amour », ce qui s'explique en raison du titre lui-même, le premier chapitre des *Champs magnétiques* présente des paragraphes

¹⁷⁹ Louis Aragon, « L'Homme coupé en deux : un commentaire d'Aragon en marge des "Champs magnétiques" d'André Breton et Philippe Soupault (Gallimard) », *op. cit.*, p. 8.

¹⁸⁰ Thérèse d'Avila affirme à ce propos que « [l]es effets de cette sublime oraison sont si manifestes que l'on ne saurait douter [...] qu'après avoir ainsi fait perdre au corps avec plaisir toute la sienne [la vigueur], elle ne luy en redonne une nouvelle beaucoup plus grande. » Thérèse d'Avila, « La Vie de sainte Thérèse écrite par elle-mesme : Chapitre XVIII », *op. cit.*, p. 98. Au sujet du « rire [...] sauvage » de Breton, voir ses commentaires sur l'exemplaire des *Champs magnétiques* destiné au collectionneur René Gaffé reproduits dans Marguerite Bonnet, « Notice : Les Champs magnétiques », *op. cit.*, p. 1130.

¹⁸¹ André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception : Le Jugement originel », *op. cit.*, p. 880.

entiers dont le champ lexical du corps est tout de même particulièrement important, en dépit de l'atmosphère globale qui, sans s'y opposer, ne s'y prête pas d'emblée, soit celle du désespoir¹⁸².

Si le corps est à l'œuvre dans les textes automatiques surréalistes, il apparaît également de manière récurrente dans les œuvres baroques et sa représentation se trouve dans les deux cas morcelée. Effectivement, il est présent dans tous les genres à l'époque baroque et sa manifestation la plus virulente se fait par le biais de son entrée en scène, puisque les pièces du temps illustrent d'innombrables corps meurtris. Ils n'apparaissent plus uniquement de manière indirecte dans les discours, mais le spectacle macabre envahit la scène. Dans *La Machabée* de Jean de Virey¹⁸³, un roi dictera le sort réservé aux victimes, description détaillée qui sera suivie du passage à l'acte. Langue, entrailles, peau écorchée, tels seront les morcellements indiqués et assaillant la scène. À l'époque baroque, le corps devient un véritable véhicule des passions, de nombreux traités explicitent non seulement la manière dont il faut lire sur eux les signes d'une intimité, mais aussi les attitudes corporelles à adopter afin d'exprimer telle ou telle passion. À la cour comme sur la scène, chaque geste fait partie de ce langage codé lourd de sens et rendant visible ou, devrait-on dire, lisible, ce qui ne peut *a priori* être vu¹⁸⁴.

Dans les écrits baroques eux-mêmes, sa présence insistante sert à illustrer l'irreprésentable. En d'autres termes, il permet de rendre tangible ce qui ne l'est pas et d'unir extériorité et intériorité, matériel et immatériel, tout comme le feront les surréalistes dans les textes automatiques, ainsi que nous le verrons dans les pages qui suivent. Mais auparavant,

¹⁸² Pour en donner une meilleure idée, mais à titre simplement indicatif, nous avons effectué un relevé du nombre de références à des parties du corps dans les cinq premières « positions » indiquées dans la section « L'Amour » (nous précisons ici le début et la fin de l'extrait : « 1. Lorsque la femme est sur le dos [...] c'est l'oasis. »), de même que dans un extrait de longueur égale du premier chapitre des *Champs magnétiques* (nous indiquons ici le début et la fin de l'extrait : « [n]ous touchons à la fin du carême. [...] Suspendues à nos bouches »). Nous avons compté huit occurrences dans le premier cas, contre cinq dans le second. André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception : Les Méditations : L'Amour », *op. cit.*, p. 875 ; André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : La Glace sans tain », *op. cit.*, p. 56.

¹⁸³ Jean de Virey, *La Machabée, tragoedie, du Martyre des sept frères, & de Solomone, leur mère*, *op. cit.*

¹⁸⁴ Voir à ce sujet, Lucie Desjardins, *Le Corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, *op. cit.*

pour ne donner qu'un exemple baroque, voici comment d'Aubigné met en parallèle les ravages du corps et ceux de l'âme dans un texte que nous avons déjà évoqué :

[j]'ouvre mon estommac, une tombe sanglante
De maux ensevelis, pour Dieu ! tourne tes yeux,
DIANE, et voy au fond mon cœur party en deux,
Et mes poumons grevés d'une ardeur violente !

Voy mon sang escumeux tout noircy par la flamme,
Mes os secs de langueurs en pitoyable point :
Mais considere aussi ce que tu ne vois point,
Le reste des malheurs qui saccagent mon âme¹⁸⁵.

Il s'attache dans un premier temps à décrire le corps mis en pièces, ouvert et meurtri, pour exhiber son intériorité et faire véritablement voir ce tréfonds invisible, soit les maux de l'âme. L'insistance de l'appel à la vue met d'une certaine manière *sous les yeux* les divers éléments corporels – cœur, poumons, sang, os – qui, par la précision de la description anatomique deviennent en quelque sorte palpables dans le texte et sont reliés explicitement à ce qui demeure invisible, mais qui demande pourtant à être vu, soit l'âme souffrante.

S'il est possible de percevoir dans cette importante présence du corps un élément commun au baroque et au surréalisme, c'est non seulement en raison du fait qu'il apparaît dans les deux cas de manière morcelée, mais surtout parce qu'il témoigne d'une réalité immatérielle qui s'inscrit en lui, qu'il est possible de lire en lui. À ce propos, les théoriciens du baroque contemporains du surréalisme ont bien identifié, rappelons-le, cette propension à rendre perceptible par les sens les aspects de la vie spirituelle, soit ce qui demeure par définition irreprésentable. Chez les surréalistes, cette omniprésence du corps devient explicitement liée à l'automatisme lui-même, procédé que l'écriture ne cesse d'évoquer. À ce sujet, rappelons en outre que ce qui retient l'attention de Breton dans la première phrase de type automatique qui s'imposa à lui au seuil du sommeil – « [i]l y a un homme coupé en deux par la fenêtre¹⁸⁶ » – est justement son « caractère organique¹⁸⁷ », selon ses propres termes.

¹⁸⁵ Théodore Agrippa d'Aubigné, « Stances : IX », *Le Printemps "Poème de ses amours" : Stances et Odes : publiées pour la première fois d'après un Manuscrit de l'Auteur ayant appartenu à Mme de Maintenon*, op. cit., p. 35.

¹⁸⁶ André Breton, « Manifeste du surréalisme », op. cit., p. 325.

L'automatisme initial a donc surgi du corporel, l'inconscient se matérialisant dans les mots, les mots prenant véritablement corps.

Dans ces écrits qui relatent l'expérience elle-même, « la vitesse de l'écriture qui court-circuite les méthodes traditionnelles de l'*inventio* replie l'imaginaire sous ce qu'il a "sous la main" – au sens propre¹⁸⁸ ». Berranger cite, à ce titre, l'intrusion de l'univers immédiat de l'écrivain dans le cours même de l'écriture de *Poisson soluble* dont elle se nourrit, et mentionne entre les supports matériels de l'écrit, page, cahier d'écolier et stylo, la main elle-même du scripteur¹⁸⁹. La main joue effectivement ce rôle, mais elle n'est pas seulement un matériel extérieur à la disposition de l'écrivain. En tant que partie intégrante de son corps, elle constitue également le premier pas dans le processus de matérialisation des mouvements psychiques, processus amorcé par la voix. De ce fait, elle ne servirait pas simplement à l'alliage qui combine conscient et inconscient relançant l'écriture de la voix enfouie, mais est véritablement un organe, plus précisément un membre, à travers lequel il passe, il prend corps. Dans les pages qui suivent, à partir de l'étude de la main, de la nudité du corps et de sa respiration, nous allons nous attacher à démontrer comment, de la même manière que chez les baroques, pour les surréalistes, le corps disloqué est relié à l'immatériel et lui sert de vaisseau. La dictée de l'inconscient prend l'enveloppe charnelle qui est à sa disposition, celle de l'écrivain, et ces textes relatent cette aventure qui est la leur : à la fois poursuite de la voix intérieure et matérialisation dans le corps du scripteur. En effet, si la dictée prend corps dans l'écrit, elle emprunte véritablement le corps de celui qui l'écrit.

Dans un premier temps, la main du scripteur est essentielle à l'apparition de la pensée inconsciente. Un texte automatique d'Aragon publié de manière posthume explicite ce lien entre un « mystérieux appareil¹⁹⁰ » formé à partir d'oreilles coupées et la main qui écrit :

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 324.

¹⁸⁸ Marie-Paule Berranger, « *Poisson soluble* ou Les mains vierges dans la petite niche à fond bleu du travail » *op. cit.*, p. 96.

¹⁸⁹ Plus précisément, « les objets concrets de la vie quotidienne » : les couvertures illustrées des cahiers d'écolier dans lesquels écrit Breton, le stylo, la lyre à gaz, etc. *Ibid.*, p. 109 note 10.

¹⁹⁰ Louis Aragon, « Écritures automatiques : Textes posthumes : Cahier I : III », *op. cit.*, p. 349. Cette expression apparaît au début du texte d'Aragon et fait évidemment écho à celle bretonienne du premier manifeste, les « appareils enregistreurs » qui enregistrent la voix de l'inconscient, dont il a été

[I]es gens me plaignaient me demandant pourquoi bien que l'on pût apercevoir un bracelet de sang à l'endroit où les dents d'acier se refermaient sur mon poignet je ne faisais aucun effort pour me dégager pourquoi je laissais ainsi ma main prisonnière de ce monstre de reflets qui m'accompagnait dans les restaurants les plages les escaliers D'abord je répondis que si je cherchais à me dégager sans doute ma main serait-elle tranchée¹⁹¹.

Une relation intime unit la voix de l'inconscient récoltée par cette « machine¹⁹² » à la main. Cette dernière y est liée de telle manière que toute coupure entre elle et l'automatisme la détacherait du corps lui-même : s'il meurtrit la main qu'il maîtrise, l'inconscient ne peut simplement en être séparé. La blessure infligée au poignet marque ainsi le corps, de même qu'elle marque la page sur laquelle apparaît l'écriture automatique. Il semble donc que l'expérience de l'automatisme, comme celle de l'extase des mystiques baroques, s'inscrit dans le corps du sujet, sur lequel elle laisse sa marque. Aragon fait également référence ici à l'emprise de la pratique de l'automatisme sur les sujets qui s'y livrent et à leur impossibilité de redevenir maîtres d'eux-mêmes, de contrôler ces plongées au cœur de l'inconscient¹⁹³. Ce « monstre de reflets » accapare le scripteur et prend possession de son corps qu'il ne libère plus, peu importe les activités effectuées, même si elles s'inscrivent dans la vie quotidienne et délaissent l'écriture elle-même.

La main apparaît dans de nombreux textes automatiques et, en plus de servir de matériau extérieur qui relance effectivement le cours de l'écriture quand la voix inconsciente s'essouffle, elle contribue aussi à inscrire dans la continuité du corps cette expérimentation au

question dans les pages précédentes. André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 330. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁹¹ Louis Aragon, « Écritures automatiques : Textes posthumes : Cahier I : III », *op. cit.*, p. 349. Nous citons le texte tel qu'il apparaît, sans ponctuation. Précisons qu'il a été écrit vers avril 1924 et se retrouve dans un cahier où il est biffé de la main d'Aragon. Dans le *Roman inachevé*, publié en 1956, la séquence intitulée « Les Mots m'ont pris par la main » revient sur les débuts de l'aventure surréaliste et, outre la présence de la main dans le titre même, Aragon réitère également cette idée d'un instrument qui prend au piège non seulement la main, mais également les mots : « [c]ar l'un de nous avait inventé pour les mots/Le piège à loup de la vitesse ». *Id.*, « Le Roman inachevé : Les Mots m'ont pris par la main », *Œuvres poétiques complètes*, éd. sous la dir. d'Olivier Barbarant, t. 2, Paris, Gallimard, 2007, p. 162.

¹⁹² *Id.*, « Écritures automatiques : Textes posthumes : Cahier I : III », *op. cit.*, p. 349.

¹⁹³ Voir également à ce sujet les radiophoniques d'André Breton avec André Parinaud dans André Breton, « VII : Écueil des sommeils hypnotiques : les "paysages dangereux" – Retour offensif à la surface – Une "tête de turc" : Anatole France », *Entretiens (1913-1952)*, *op. cit.*, p. 96-97.

cœur de l'immatériel même. Chez Breton, elle se substitue à toute l'intériorité du corps, tient même lieu de corps à part entière et semble mise en parallèle avec la pensée. Une historiette de *Poisson soluble* se clôt sur une exclamation où les mains occupent toute la place, remplaçant même l'âme et le souffle de l'inspiration romantique¹⁹⁴, de même que toute l'intériorité du corps humain, à travers lequel circulent justement la respiration, l'âme et le sang : « [p]lus de souffles, plus de sang, plus d'âme mais des mains pour pétrir l'air, pour faire claquer la grande gomme des drapeaux qui dorment, des mains solaires, des mains gelées¹⁹⁵ ! » Les mains prennent ici le relais de l'intériorité du corps et permettent de forger l'immatériel, de lui donner forme. De ce fait, les barrières entre intérieur et extérieur, immatériel et matériel sont abolies, ce qui rejoint un des lieux communs des premiers théoriciens du baroque qui percevaient dans cet aspect une marque de la théâtralité propre aux œuvres de la période désignée sous ce nom. En accord avec l'un des six types d'images surréalistes énoncés par Breton dans son premier manifeste, cet extrait associe concret et abstrait¹⁹⁶. Aussi, l'emploi du verbe pétrir apparaît-il incongru dans ce contexte. Il serait plus opportun de pétrir le pain qui, rappelons-le, est également le symbole du corps du Christ, figure charnelle de Dieu, à travers lequel l'immatériel est devenu matériel¹⁹⁷.

Dans un autre texte du même recueil, les mains occupent toute la place et deviennent un nouveau type de corps duquel le narrateur-scripteur voudrait couper la tête, couper le siège de la rationalité et de la censure :

j'observe mes mains qui sont des masques sur des visages, des loups qui s'accommodent si bien de la dentelle de mes sensations. Tristes mains, vous me cachez toute la beauté peut-être, je n'aime pas votre air de conspiratrices. Je

¹⁹⁴ Berranger développe précisément cette idée dans Marie-Paule Berranger, « *Poisson soluble* ou Les mains vierges dans la petite niche à fond bleu du travail », *op. cit.*, p. 98.

¹⁹⁵ André Breton, « *Poisson soluble* : 9 », *op. cit.*, p. 362.

¹⁹⁶ Voir *Id.*, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 339.

¹⁹⁷ Si, dans ce cas précis, notre interprétation se base sur une simple évocation, signalons que la figure du Christ n'est pas absente des écritures automatiques, comme le démontre plus explicitement ce dialogue des *Champs magnétiques* : « – [...] [r]egardez nos mains : elles sont pleines de sang. Approchez de cette femme et demandez-lui si la lueur de ses yeux est à vendre. – Ma tête commence à être difficile à prendre à cause des épines. Venez, mon cher ami, du côté du marché aux poissons. » André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : Barrières », *op. cit.*, p. 79-80.

vous ferai bien couper la tête, ce n'est pas de vous que j'attends un signal ;
j'attends la pluie¹⁹⁸.

La participation des mains au monde extérieur, par leur soumission aux stimuli sensoriels, explique la dépréciation dans laquelle elles tombent, puisque pour parvenir à l'écoute de la dictée de l'inconscient il faut, rappelons-le, faire abstraction de la réalité immédiate, afin de libérer la voix enfouie. L'historiette débute certes par cette accusation portée à l'endroit des mains, mais le paragraphe suivant exprime un retournement. Pensée et main y sont mises en parallèle face à l'automatisme signifié par la pluie : « gouttes de pluie que j'aime à recevoir à l'intérieur de ma main ; à l'intérieur de ma pensée tombe une pluie qui entraîne des étoiles comme une rivière claire charrie l'or qui fera s'entretuer les aveugles¹⁹⁹ ». Cet extrait établit un net rapprochement entre un élément immatériel, la pensée, et un autre matériel, corporel même, la main. La pluie de l'automatisme se répand au cœur de la pensée, s'introduit également au creux de la main et la formulation – « à l'intérieur » – suggère même ici qu'elle entre véritablement en elle, qu'elle pénètre dans le corps à travers la main. Une fois décapitées – le passage cité indique précisément ce désir de « couper la tête » aux mains –, les mains peuvent servir de vaisseau à l'inconscient, qui s'incarne à travers elles dans ce nouveau corps sans tête. Ce processus d'incarnation de l'irreprésentable à travers les mains permet à l'inconscient de devenir en quelque sorte tangible dans le texte et témoigne de cette théâtralité précisément baroque, telle qu'identifiée par la critique de la fin du XIX^e siècle et du début du siècle suivant, quoique amputée de toute idée de transcendance.

Un dessin de Nadja, dans l'œuvre éponyme de Breton, reprend ce motif de la main²⁰⁰. Celle-ci apparaît en guise de corps, sur lequel se trouve posée une tête de femme qui rappelle l'héroïne. Cette main n'est pas décapitée dans ce cas, cependant sa tête n'appartient à nulle autre que celle qui représente la folie coupée de toute rationalité, mais aussi la figure même de la voyante. Nadja est effectivement l'incarnation du surréalisme par excellence, l'incarnation de l'inconscient dont les pouvoirs libérés de toute entrave lui permettent d'être en contact direct avec le monde du surréel, dans lequel les balises entre imaginaire et réalité,

¹⁹⁸ André Breton, « Poisson soluble : 16 », *op. cit.*, p. 369-370.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 370.

²⁰⁰ *Id.*, « Nadja », *op. cit.*, p. 724.

folie et réel, rêve et veille, n'existent plus. C'est ainsi que l'on peut comprendre à la fois ses prédictions, de même que ses visions qu'elle ne cesse d'indiquer à Breton, les pointant de la main²⁰¹. Cette illustration fait écho évidemment à l'image des mains décapitées de Breton, mais aussi à celle de cette machine infernale faite d'oreilles coupées qui ronge le poignet du scripteur dans le texte automatique d'Aragon précédemment cité.

Rappelons, à ce propos, que l'idée de la décapitation intervient également à la fin du *Paysan de Paris* où, dans « Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », « le corps décapité lançait à grandes saccades le triple jet de ses plus fortes artères, et le sang formait des fougères monstrueuses dans le bleu étincelant de l'espace²⁰² », tandis que la tête qui en est séparée va vers la mer. Ce corps sans tête paraît apte à livrer librement les produits de l'imagination qui jaillissent de lui comme son sang, et la tête, siège de la rationalité qui se dirige vers la mer, semble vouloir se rapprocher de la voix de l'inconscient, puisque nous l'avons mentionné, les allusions à l'automatisme se cachent souvent sous les métaphores de l'eau. Si l'inconscient est toujours indissociable du corps dans ces exemples, il faut noter qu'il s'introduit également dans des œuvres qui ne sont pas présentées comme le produit du pur automatisme.

²⁰¹ Au sujet de la folie de Nadja rappelons qu'elle finit même par être internée ; concernant son don de voyance, Breton relate, entre autres, comment elle parvient à « voir » sa femme : « [j]e vois chez vous. Votre femme. Brune, naturellement. Petite. Jolie. Tiens, il y a près d'elle un chien. » *Ibid.*, p. 690.

²⁰² Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *op. cit.*, p. 283. Voir à ce sujet, Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997, p. 16-17. Précisons que ce motif de la décapitation est récurrent chez les surréalistes ; il apparaît, entre autres, dans *Les Mystères de l'amour*, où Lloyd George, projection onirique de Dovic, scie la tête d'un jeune homme, ou encore dans *Mon Corps et moi*, où le rêve permet à la tête de se séparer du corps et de rebondir contre les murs. Voir Roger Vitrac, « Les Mystères de l'amour », *Théâtre*, t. 2, Paris, Gallimard, 1948, Acte I, Deuxième tableau, p. 27 ; René Crevel, *Mon Corps et moi*, Toulouse, Éditions Ombres, 2008 [1925], p. 74. Soulignons également l'importance à l'époque baroque des spectacles de décapitations qui, sans avoir la même signification, savent séduire auteurs, artistes et spectateurs. Comme l'explique Dominguez Leiva à ce propos « [l]e thème de la décapitation est [...] employé comme image récurrente de la transgression, de la révolte et du régicide », tout en présentant très souvent une érotisation du spectacle macabre. Antonio Dominguez Leiva, « II. Vertiges baroques : l'éclat des décapitations », *Décapitations : du culte des crânes au cinéma gore*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 48. L'auteur consacre aussi quelques pages à ce motif chez les surréalistes. Voir *Id.*, « I. L'Âge de l'angoisse (1914-1945) », *Décapitations : du culte des crânes au cinéma gore*, *op. cit.*, p. 201-204.

La présence de la main se constate du début à la fin de *Nadja*, et cela, autant dans le texte lui-même qu'à travers ses illustrations²⁰³. Se dessine ainsi un fil conducteur entre cet ouvrage surréaliste et les textes automatiques, entre Nadja et plus précisément *Poisson soluble* qu'elle a lu²⁰⁴. Elle déclare d'ailleurs à Breton : « [l]a main de feu, c'est à ton sujet, tu sais, c'est toi²⁰⁵. » Puisque cette main n'est autre que Breton lui-même, elle remplace de la sorte tout son corps, son être, sa personnalité distincte pour le représenter entièrement, mais aussi le dépasser. Toutes les ressources délaissées au cœur de l'inconscient se trouvent de la sorte incarnées dans cette « main de feu » sans empreintes, n'appartenant à aucun être en particulier, mais représentant l'ensemble des pouvoirs oubliés par l'homme civilisé soumis aux lois de la logique et de la rationalité. Cette « main de feu » fait écho aux « mains solaires » qui apparaissent, comme nous l'avons montré, dans *Poisson soluble* et prouve la circulation qui existe entre les textes proprement automatiques, ou présentés comme tels, et les autres écrits surréalistes.

À ce sujet, rappelons que deux passages automatiques se trouvent insérés au cœur du *Paysan de Paris*, produits par l'Ennui qui lit au narrateur-auteur ces écrits qu'il qualifie de récits, réitérant de cette manière la vocalisation inhérente à l'écriture automatique²⁰⁶. Hormis ces deux intrusions directes d'automatisme, des paronomases, signe distinctif de l'automatisme et surtout du fait que les textes automatiques permettent à l'inconscient de s'incarner dans la voix, marquent fortement la fin du *Paysan de Paris*, et cela, non seulement dans le cadre strict de ces deux extraits automatiques²⁰⁷. La séparation entre textes automatiques et le reste de la production du mouvement, si elle existe, comme le souligne d'ailleurs la rubrique qui est entièrement consacrée aux « textes surréalistes » dans *La*

²⁰³ Quelques occurrences dans le texte : André Breton, « Nadja », *op. cit.*, p. 685, p. 697 et p. 707-708 ; quelques occurrences dans les illustrations : *Ibid.*, p. 662, p. 680, p. 730, p. 732 et p. 747.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 693.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 707.

²⁰⁶ Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *op. cit.*, p. 239-240.

²⁰⁷ À titre d'exemple de phrases tirant profit de ce type de jeu sur les sonorités, mentionnons, entre autres, « tout l'air [...] je perds éperdument », ou encore « son délice, à peine est épargné par mon délire », *Ibid.*, p. 268-269.

Révolution surréaliste, elle n'exclut toutefois pas l'influence de l'automatisme dans les œuvres surréalistes qui ne relèvent pas strictement de ce procédé²⁰⁸.

Un lien s'établit entre l'imagination, l'inconscient et la main qui en est le conducteur. C'est ainsi que s'explique son omniprésence dans *Nadja* qui, sans être un écrit automatique, s'inscrit sous l'égide de cette femme dont l'inconscient est libéré. Cette main qui apparaît d'abord, comme nous l'avons déjà mentionné, dans la première photographie de Desnos insérée dans l'ouvrage, devient un élément obsédant dès l'intrusion de Nadja dans le récit. De la main déformée de son amant à celle aperçue flambant dans la Seine ou sur une simple affiche, son chemin ne cesse de l'y conduire²⁰⁹. Dans son dessin, Nadja est la tête dirigeante de cette main, elle en est le guide. Le collage ainsi effectué permet de changer l'orientation de la tête, comme le précise Breton et, ce faisant, la forme pointue du bas du visage qui bouge semble faire office d'aiguille de boussole qui indique la direction à suivre pour se rapprocher de l'inconscient.

L'importance que prend la main autant dans les textes automatiques que dans cet ouvrage précis de Breton prouve qu'elle ne constitue pas uniquement un simple matériau en provenance du monde extérieur qui alimente le souffle de l'automatisme²¹⁰. Dans ce procédé, le flux de l'inconscient s'empare effectivement des objets immédiatement présents à lui, mais il semble que plus encore, l'inconscient et le corps, et plus précisément la main, y soient véritablement inséparables l'un de l'autre. L'inconscient a besoin du corps pour s'y incarner et particulièrement de la main qui lui permet de l'écrire. Sans que les auteurs dits baroques se soient attachés à cet élément corporel en particulier, la présence insistante du corps dans les

²⁰⁸ Pour n'en donner qu'un exemple, mentionnons que l'expression « mouroon rouge » qui apparaît dans *Le Paysan de Paris*, se retrouve, quelques années plus tard, dans le poème automatique intitulé « On donne le change » de *Ralentir travaux*. Cette reprise du vocabulaire prouve la circulation de l'écriture automatique à travers les différents textes, ainsi que celle entre les diverses œuvres elles-mêmes. *Ibid.*, p. 260 ; André Breton, René Char et Paul Éluard, « Ralentir travaux : On donne le change », *op. cit.* p. 767.

²⁰⁹ Voir respectivement, André Breton, « Nadja », *op. cit.*, p. 685, p. 697 et p. 707.

²¹⁰ Ajoutons que la main apparaît également dans le premier manifeste et se trouve liée aux plaisirs de l'imagination chez les fous. Voir *Id.*, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 313. Son importance intervient aussi dans le rituel des sommeils et plus encore, dans une séance au cours de laquelle les participants posent des questions à Desnos endormi en posant tour à tour leurs mains sur la sienne. Voir *Id.*, « Les Pas perdus : Entrée des médiums », *op. cit.*, p. 277.

œuvres de la période désignée ainsi témoigne d'un processus similaire qui tend à exhiber à travers lui l'invisible, à faire entrer dans le monde matériel les aspects du monde spirituel.

Outre par le biais de la main, nous pouvons relever dans les écrits automatiques l'apparition du corps indissociable de la pensée de l'inconscient, à travers sa nudité et sa respiration. Un texte issu de l'automatisme, publié par Georges Malkine dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste*, développe parfaitement ce lien entre, d'une part, le dévoilement d'une corporalité et, d'autre part, la mise à nu de la pensée inconsciente. L'essentiel de l'idée est résumé dans ce passage :

[l]'oreille de la passante disait des mots sans suite. Le vent nous dénuda complètement, et plantait parmi nos cheveux de longs avertissements. La vitesse devenant extraordinaire, l'aisance la plus sensible revint à nos mouvements. Dieu, attentif à l'absence, baissait la tête²¹¹.

En dehors de l'importance accordée à l'oreille qui a la capacité de parler et qui rappelle les éléments sur lesquels nous nous sommes attardée dans la section précédente, nous pouvons comprendre de cet extrait que la censure exercée par la pensée consciente habille l'écriture traditionnelle, à l'instar des vêtements qui cachent le corps. La construction du passage est également fort intéressante : les deux phrases plus longues se suivent et signalent par leur proximité, ainsi que par la similarité de leur construction le lien qui unit leur propos. Ainsi, le vent et le corps, dont il est question dans la première, font écho à la vitesse et à la facilité de l'écriture automatique, évoquées dans la seconde.

Toutefois, nous pouvons affirmer que dans ce cas, il s'agit davantage que d'un simple écho. L'interchangeabilité des deux tronçons de phrases plus longues nous permet d'avancer l'idée d'une réelle interpénétration entre elles. Nous pourrions en effet lire sans qu'aucun préjudice ne soit fait envers la cohérence globale : « [l]e vent nous dénuda complètement, et l'aisance la plus sensible revint à nos mouvements. La vitesse devenant extraordinaire plantait parmi nos cheveux de longs avertissements²¹². » Ces phrases enchaînées l'une à

²¹¹ Georges Malkine, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924, p. 10.

²¹² Précisons que cette permutation est justifiée en raison du fait que cette idée de signal, d'avertissement est généralement associée à la vitesse de l'écriture automatique. Lorsqu'elle devient

l'autre et entrant même l'une dans l'autre, révèlent comment le « fonctionnement réel de la pensée²¹³ » entre dans le corps du scripteur, s'en empare, l'habite, le maîtrise, s'incarne en lui. Une véritable union est opérée entre l'immatériel et le matériel. La fin du passage nie toute place pour Dieu au cœur de l'expérience mais, ce faisant, ce déni effectue un rappel du fait que ce type d'expérimentation était auparavant sous son égide et constituait une affirmation de la puissance divine qui opérait au sein de l'homme en proie à l'union mystique²¹⁴.

Outre le lien direct entre l'inconscient et le corps, puisque cette « pensée parlée²¹⁵ » s'inscrit dans le texte automatique, nous retrouvons la mise en parallèle d'éléments corporels, tels que les os et la respiration, avec le langage. Ainsi, dans *L'Immaculée Conception*, les mots de l'écriture automatique ne sont pas simplement rattachés à la nudité du corps, mais littéralement à son décharnement. Libérés des chairs, les os apparaissent face aux mots, induits par proximité phonétique dans l'extrait suivant : « [o]s croisés, mots croisés, des volumes et des volumes d'ignorance et de savoir. Par où faut-il commencer²¹⁶ ? » Le parallélisme du début de la première phrase relie explicitement les mots aux os, tandis que ce passage, situé au tout début de la séquence « La Vie intra-utérine », exprime la difficulté du commencement ; la voix du scripteur intervient dans le cours de l'écrit pour s'interroger sur la manière d'entamer le discours.

suffisamment élevée, l'alerte est donnée et l'inconscient se révèle. Elle est présente dès *Les Champs magnétiques* où elle apparaît dans le chapitre écrit à la vitesse la plus grande « Éclipses » : « [c]e ne pouvait être qu'une alerte. » André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : Éclipses », *op. cit.*, p. 65. Nous soulignons. Elle apparaît également dans le septième texte de *Poisson soluble* où la difficulté d'atteindre cet état d'abandon total est exprimée : « [l]e nombre de portes dérobées en nous-mêmes nous entretient dans les plus favorables dispositions mais l'alerte n'est que rarement donnée. » André Breton, « Poisson soluble : 7 », *op. cit.*, p. 358. Nous soulignons.

²¹³ *Id.*, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 328.

²¹⁴ Rappelons que si « une vague » d'inconscient, pour reprendre les termes d'Aragon, déferle sur le groupe surréaliste à ses débuts, à travers les sommeils hypnotiques, les récits de rêves et l'écriture automatique, une vague de mysticisme sévit pendant la période baroque, comme le prouve le titre même du second tome de *L'Histoire littéraire du sentiment religieux en France* de Bremond, soit *L'Invasion mystique*. Voir Louis Aragon, « Une Vague de rêves », *op. cit.* ; Henri Bremond, *L'Invasion mystique (1590-1620)*, *op. cit.*

²¹⁵ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 326. C'est l'auteur qui souligne.

²¹⁶ André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception : L'Homme : La Vie intra-utérine », *op. cit.*, p. 842.

L'aspect organique du texte automatique qui met à nu l'inconscient tel un corps se constate également à travers son lien à la respiration. Celle-ci attache pareillement le corporel au texte et renforce simultanément l'oralité de ce dernier, car un écrit régi par le souffle demeure indissociable d'une vocalisation. Nous retrouvons dans ces lignes publiées par Marcel Noll dans la rubrique « Textes surréalistes » de *La Révolution surréaliste* un bon condensé de cet aspect, ainsi que la relation étroite entre un autre constituant du corps et le langage :

[e]h bien, tu parles d'un appareil respiratoire ! Voici le langage qui se déplie, déplie comme s'il allait s'envoler. [...] Voici le sang qui coule dans ses veines, le sang qui entoure ses yeux, le sang qui roule de petites bulles brillantes et des bribes de brebis vers les bœufs de brocart²¹⁷ !

Le mouvement des poumons qui se gonflent de l'air qui les pénètre demeure associé au langage qui s'étale et s'enfle sous l'emprise de la vitesse de l'écriture automatique. De plus, le terme « bribes » évoquant évidemment les bribes d'un discours, est dérivé phonétiquement des « bulles brillantes » du sang et associe de cette manière les premières au second²¹⁸. L'exclamation initiale qui met en place la langue parlée constitue une première matérialisation de l'écriture, tandis que la suite de la citation met nettement en relation langage et corps. Or, dans ce rapport les éléments semblent même interchangeables, les bulles de sang deviennent bribes de discours et le langage se métamorphose en cage thoracique qui prend expansion.

D'une manière semblable, chez les auteurs baroques, cette omniprésence du corporel envahit le texte et lie inextricablement l'écrit au corps lui-même. Puisque l'anatomie demande à être lue, les œuvres elles-mêmes usurpent les attributs physiologiques. Voici, par exemple, en quels termes Sponde, dans son *Élégie*, interpelle son texte :

²¹⁷ Marcel Noll, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924, p. 7. Un autre extrait de *Ralentir travaux* développe une idée similaire : « [m]ais les mouvements respiratoires et les tractions rythmiques/Tels que nous les entendons nous la corde et la branche d'arbre/Suffit/Nous en acceptons les salutations distinguées ». André Breton, René Char et Paul Éluard, « Ralentir travaux : Ordre du jour », *op. cit.*, p. 768. L'instinct de mort qui hante ce passage, exprime le danger de la pratique de l'automatisme qui conduit à la dissolution du moi et inscrit les spasmes du dernier souffle dans la continuité de l'écriture.

²¹⁸ Au sujet de la coulée verbale de l'automatisme associée à l'écoulement du sang, voir aussi André Breton, « Poisson soluble : 8 », *op. cit.*, p. 360.

[v]ous languissez mes vers ; les glaçons de l'absence
 Esteignant vos fureurs au point de leur naissance,
 Vous n'entrebatez plus de souspirs vostre flanc,
 Vos arteres d'esprit, ny vos veines de sang :
 Et quoy, la mort vous tient ? [...] ²¹⁹.

L'éloignement de la muse affecte les vers qui comportent toutes les caractéristiques anatomiques du poète lui-même – « flanc », « artères », « veines » et « sang » les constituent – et qui dépérissent tel un organisme vivant. Les nouvelles découvertes médicales effectuées dès le XVI^e siècle grâce aux travaux de dissection d'André Vésale et, au siècle suivant, ceux de William Harvey sur la circulation sanguine, se reflètent dans les œuvres des écrivains et artistes²²⁰. Dans un mouvement vers l'intérieur, il s'agit dans cet extrait de Sponde de faire du visuel avec des mots, de rendre visible ce qui relève de l'invisible soit, d'abord les parties anatomiques, puis le dépérissement des vers et enfin, celui du poète lui-même.

Les divers exemples sur lesquels nous nous sommes penchée démontrent à l'analyse que, pour se matérialiser à travers l'écriture, la voix enfouie a besoin du corps du scripteur qui se met réellement à sa disposition et lui permet ainsi de passer à travers lui, de s'y incarner. La main est associée à l'inconscient, la mise à nu du corps illustre son dévoilement, tandis que les os, de même que la respiration sont mis en parallèle avec le langage par lequel il passe. Le corps sert en quelque sorte de vaisseau aux mouvements psychiques, à l'instar du coquillage vide que s'approprie le pagure, cet habitant emblématique des *Champs magnétiques*. Si ce corps appartient à l'auteur, ou plutôt au scripteur, il reste qu'il se trouve en quelque sorte dépersonnalisé. Les morceaux disparates qui le constituent et qui apparaissent dans les textes ne semblent pas pourvus de caractéristiques particulières qui pourraient nous permettre d'y déceler qu'il s'agit de celui de Breton, de Desnos, d'Éluard, d'Aragon ou de tout autre individu se livrant à l'automatisme.

²¹⁹ Jean de Sponde, « Les Amours : Élégie », *Œuvres littéraires suivies d'écrits apologétiques avec des Juvénilia*, préf. de Marcel Raymond, éd. d'Alan Boase, Genève, Droz ; [Paris], [diffusion Champion], 1978, p. 75. Pour des précisions quant à la publication posthume du recueil des *Amours* qui remonte, selon Raymond, à la fin du XVI^e siècle, voir son introduction dans *Ibid.*, p. 9-10.

²²⁰ Voir à ce propos Patrick Dandrey, *Le « Cas » Argan : Molière et la maladie imaginaire*, [Paris], Klincksieck, 1993.

Un seul exemple fait exception, celui du dessin de Nadja précédemment mentionné²²¹. Aucun détail ne vient compléter les contours esquissés de la main dont on ne perçoit que la simple silhouette, cependant le collage qu'elle effectue lui juxtapose un visage, ce qui va à l'encontre de cette dépersonnalisation du corps que nous avons pu constater dans les autres cas. En plus de lui ressembler – le lourd maquillage des yeux de Nadja a effectivement retenu l'attention de Breton dès leur première rencontre²²² –, ce visage contient son nom qui se profile à travers les boucles des cheveux, tout comme il se retrouve inscrit sur le cœur cachant le nez et la bouche, combiné, cette fois, aux initiales de Breton²²³. Ce visage accompagnant la main présente cette fois des traits bien distincts, mais appartient à celle qui demeure inextricablement liée au monde inconscient et sombrera même dans la folie. Tout son être se rattache à cet univers, non seulement sa pensée, mais aussi son corps.

Le corps des surréalistes se livrant à l'automatisme n'est donc pas individualisé, pas plus qu'il n'est dans la maîtrise de soi, à l'instar de celui de Thérèse d'Avila, tel que sculpté par le Bernin dans le moment de l'extase de la transverbération. Cette célèbre sculpture baroque montre la sainte la tête renversée vers l'arrière, la bouche ouverte, les bras retombant de chaque côté du corps, dans un état de total abandon. L'expression de l'invasion de l'inconscient ne diffère pas beaucoup de celle qui marque la sainte envahie par Dieu et en proie à l'extase de l'union. Les corps des surréalistes sous l'emprise de l'automatisme s'en trouvent affectés, tout comme ceux des mystiques ou des possédées, de même qu'à l'instar des femmes hystériques à la merci de leur inconscient. En 1928, Breton et Aragon publient un article dans *La Révolution surréaliste*, accompagné de clichés du cas d'Augustine et tirés directement de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*²²⁴, pour « célébrer [...] le cinquantenaire de l'hystérie, la plus grande découverte poétique de la fin du XIX^e siècle²²⁵ ».

²²¹ André Breton, « Nadja », *op. cit.*, p. 724.

²²² *Ibid.*, p. 683.

²²³ Précisons que ces initiales « AB » peuvent également être lues ici comme le chiffre « 13 ». Nous reviendrons sur cette possibilité de double lecture dans le cinquième chapitre, pour la rapprocher du procédé de l'anamorphose.

²²⁴ Voir Désiré Magloire Bourneville et Paul Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière : service de M. Charcot*, t. 2, Paris, Progrès médical ; V. Adrien Delahaye, 1878.

²²⁵ Louis Aragon et André Breton, « Le Cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928) », *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, p. 20.

Ils citent à ce titre des « possessions » renommées de l'époque baroque, tels les « possédés de Loudun », et entreprennent de redéfinir l'hystérie en expliquant qu'elle « n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression²²⁶ », expression qui marque le corps, ce que révèlent d'ailleurs les images insérées dans le texte.

Or, comment ignorer les similitudes entre ces photographies et la statue réalisée par Le Bernin de *La Transverbération de sainte Thérèse* ? Érotisme, convulsion, perte de maîtrise et dépossession de soi, béatitude : autant de qualificatifs qui pourraient convenir aussi bien aux « attitudes passionnelles²²⁷ » représentées dans ces clichés qu'à la sculpture du Bernin elle-même. La pratique de l'automatisme qui marque le corps donne accès, selon les surréalistes, à une ressource poétique immense, mais oubliée, et cela, tout comme la folie qui libère l'individu du joug de la raison. De ce point de vue, il n'est donc pas surprenant que les pathologies mentales s'allient à l'automatisme dans la partie des « Possessions » de *L'Immaculée Conception*. Si nous avons pu rapprocher le titre de cette partie à la fois des cas de possessions qui se multiplient à l'époque baroque, de même que de la vague de mysticisme qui y déferle, il ne faut pas oublier qu'elle témoigne aussi plus globalement chez les surréalistes de leur intérêt pour les psychoses qui permettent à l'inconscient de s'exprimer sans censure.

De manière générale, nous pouvons constater que si l'inconscient s'attache toujours au corps, de la même façon, ce dernier apparaît indissociable de l'âme, ce qui unit encore une fois l'immatériel au matériel. Un texte d'Artaud écrit sous l'inspiration des tableaux de Masson²²⁸ éclaire ce lien précis dans sa conclusion : « [l]a froide agitation des colonnes partage en deux mon esprit, et je touche mon sexe à moi, le sexe du bas de mon âme, qui

²²⁶ *Ibid.*, p. 22.

²²⁷ *Ibid.*, p. 20. Rappelons à ce propos que cette sculpture réalisée par Le Bernin vient d'ailleurs illustrer *L'Érotisme* de Bataille, publié en 1957. Voir Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

²²⁸ Artaud l'indique lui-même dans une note. Voir Antonin Artaud, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 7 note *.

monte en triangle enflammé²²⁹. » Sous l'emprise du spectacle de la toile, le scripteur se fond dans l'image à l'origine de l'automatisme, mais l'expérience érotique suscitée prend des allures mystiques. L'âme devient sexualisée, capable d'une véritable union qui n'est point étrangère à celle charnelle et s'élève dans un triangle de feu, symbole chrétien de la Sainte Trinité. Pour les premiers théoriciens du baroque cette notion pouvait être comprise par une forme de théâtralité particulière qui exhibe cette union de la chair et de l'esprit et nous pouvons constater que les débuts du surréalisme, moment auquel les textes automatiques prolifèrent véritablement au sein du mouvement, révèlent une recherche semblable d'incarnation de l'immatériel. La différence réside bien évidemment dans la désacralisation de l'immatériel chez les surréalistes, mais nous avons pu néanmoins remarquer qu'à plusieurs reprises, cette présence du divin, quoique refusée et bafouée, s'infiltrait tendancieusement dans les écrits qui relèvent de l'expérience de l'écriture automatique.

À ce propos, un texte de Georges Bessière, publié dans le second numéro de *La Révolution surréaliste*, reflète plus fortement cette ligne conductrice généralement tenue, mais présente :

la sève innée, celle en moi qu'on hait ou qu'on adore, celle qui soulève ma vie telle une coquille de noix, me berce mieux déjà ; elle a envahi le cœur, les cheveux, les pensées, la chair, les doigts ; c'est l'heure première des sept nuits magiques ; [...] C'est la mort prématurée ; j'ai dépassé la vie des hommes ; j'attends sans effroi celle posthume, car depuis cette première heure de mes sept nuits magiques, mon destin est sans scories, avec une musique plus céleste que celle des astres l'un après l'autre, allant encore, pour aller toujours, une musique plus brûlante que celle des flammes, des flammes-torses, des flammes javelines, des flammes vibrantes, nonchalantes, furieuses, valseuses. Les cendres tombent, s'écroulent, un hymne gris est chanté au silence – brouillard ; collines consumées, dévastations qui s'inaniment enfin, fusions jaunes et bleues vers l'incolore, mes doigts les mélangent, mes doigts les ressuscitent, et les reflètent dans le sfumato de mon âme incendiée, vieille capitale défunte, mais...

²²⁹ *Ibid.*, p. 7. Ce texte est repris dans Antonin Artaud, « Texte surréaliste », *L'Ombilic des limbes ; précédé de Correspondance avec Jacques Rivière ; et suivi de : Le Pèse-nerfs ; Fragments d'un journal d'Enfer ; l'Art et la mort ; Textes de la période surréaliste*, préf. d'Alain Jouffroy, Paris, Gallimard, 1968, p. 195-196. Il est par ailleurs analysé par Gérard Rannaud qui n'approfondit pourtant pas cet aspect. Voir Gérard Rannaud, « Antonin Artaud : texte surréaliste (1925) », dans *Université des langues et lettres, Le Surréalisme dans le texte : actes du colloque*, (Grenoble, 15-17 mai 1975), Grenoble, Université des langues et lettres, 1978, p. 153-174.

ÉTERNELLE²³⁰.

Mentionnons d'abord la présence du corps posée d'emblée, une fois de plus, à travers ses divers éléments disparates, comme partie prenante de l'expérience et qui permet à cette « sève innée » de s'y incarner. La juxtaposition qui structure le début du passage met sur le même plan les différentes composantes du corps et « les pensées » ; inséré au cœur de l'énumération, cet élément immatériel s'immisce entre les divers aspects corporels sans aucune transition, sans donner l'apparence qu'il y existe pourtant une différence, voire une opposition. Par ailleurs, en dépit de la forte connotation érotique, comment ignorer les suggestions d'ordre religieux qui ponctuent l'extrait de manière insistante ? Mentionnons, à ce titre, « les sept nuits magiques », chiffre saint rappelant le temps de la création divine, « la mort prématurée », celle de l'expérience mystique ou érotique, l'affirmation d'une vie « posthume » attendue « sans effroi », l'adjectif céleste, l'omniprésence du feu, de l'enfer ou du divin ou encore celui du désir charnel, de même que la chute antithétique finale, « défunte, mais... ÉTERNELLE ».

Le texte laisse place autant à une interprétation érotique que spirituelle. Or, rappelons que si pour Max Raphaël le baroque est justement cette « union du spirituel et du sexuel²³¹ », d'autres éléments du passage cité de Bessière pourraient orienter la lecture vers un rapprochement avec les textes des mystiques baroques. Ainsi, Thérèse d'Avila, dans son *Chateau de l'ame* décrit le chemin que doit parcourir l'âme à travers les sept demeures pour parvenir à l'union mystique, tandis que Jean de la Croix évoque un parcours similaire dans *La Montée du Mont Carmel*²³². Comme leurs titres mêmes l'indiquent, ces œuvres mystiques majeures de la période baroque empruntent des qualificatifs spatiaux pour caractériser l'âme, et cette spatialisation est aussi présente chez les écrivains du début du XVII^e siècle²³³, tout

²³⁰ Georges Bessière, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 4.

²³¹ Max Raphaël, « Remarque sur le baroque », *op. cit.*, p. 48.

²³² Thérèse d'Avila, « Le Chateau de l'ame », *op. cit.*, p. 683-828 ; Jean de la Croix, *La Montée du Mont Carmel*, trad. de l'espagnol par Françoise Aptel, Mariannick Caniou et Marie-Agnès Haussière, Paris, Éditions du Cerf, 2010.

²³³ Michèle Clément développe finement cette idée de la spatialisation de l'âme, que nous lui empruntons. Elle explique que « [l]e déplacement qui s'opère dans ces discours consiste en un transfert des données propres à rendre compte du monde, dans le domaine spirituel où elles devront rendre

comme chez Bessière, dont le paysage de l'âme comporte des « collines » et devient une « vieille capitale », tandis qu'un certain mouvement y est suggéré par la répétition du verbe *aller* – « allant encore, pour aller toujours ». Par ailleurs, ne serait-il pas possible de voir dans les « flammes javelines », un rappel de la fameuse transverbération de sainte Thérèse, transpercée par « un dard qui était d'or, dont la pointe [...] paraissait avoir à l'extrémité un peu de feu²³⁴ » ? Quoi qu'il en soit, l'extrait du texte automatique de Bessière énonce explicitement le pouvoir de cette expérience de « dépasser la vie des hommes ».

Après nous être attardée au corpus d'écrits automatiques dans son ensemble pour étudier ce processus de matérialisation de l'irreprésentable qui, quoique proprement surréaliste, ne demeure pas entièrement étranger aux recherches du début du XX^e siècle sur la notion de baroque, il semble opportun de nous pencher sur l'analyse des *Champs magnétiques*, texte particulier en raison même du principe des vitesses variables qui y est à l'œuvre. La vitesse de l'écriture automatique est garante de la pureté de la voix sur le papier et, de la même manière, c'est elle qui assure la possibilité de substantification de cette dernière. Dans l'ensemble, nous n'avons pu établir de corrélation directe entre l'accroissement de la vitesse et l'augmentation dans le texte d'éléments appartenant au corps à travers l'étendue de son champ lexical²³⁵. Il faut cependant nuancer ces résultats, puisque l'apparition de parties

compte de la séparation d'avec le monde. C'est un paradoxe, qui va d'ailleurs dans le sens du discours paradoxal qu'est le discours mystique. » Michèle Clément, « Chapitre IV-II : Le Chemin de l'intérieur : spatialisation et dynamisme », *Une Poétique de crise : poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, op. cit., p. 182. Précisons par ailleurs qu'à partir de 1640 se développe un véritable engouement pour la cartographie morale, dont la plus connue est la *Carte de Tendre*. Lucie Desjardins affirme que « [c]es cartes ont [...] toutes un point en commun : elles servent à comprendre ce que l'on appelle l'espace intérieur et à le représenter, et de telle sorte que connaissance de soi, examen critique des apparences et conduite de la vie se trouvent intimement liés. » Lucie Desjardins, « Chapitre XI : Un Chemin à parcourir : voyages imaginaires et topographies morales au XVII^e siècle », dans Audrey Camus et Rachel Bouvet (dir. publ.), *Topographies romanesques*, Québec, Presses de l'Université de Québec ; Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 169. Voir aussi les travaux de Van Delft sur cette question, notamment, Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie : nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

²³⁴ Thérèse d'Avila, « La Vie de sainte Thérèse écrite par elle-même : Chapitre XXIX », op. cit., p. 179.

²³⁵ Selon nos relevés, le chapitre écrit à la plus grande vitesse, soit « Éclipses », comporte en effet davantage de références à des éléments anatomiques que celui écrit à la vitesse la plus lente, soit « Saisons » (« Éclipses » en présente trente et un, tandis que « Saisons » seulement vingt). Toutefois, « Éclipses » n'est pas le chapitre ayant le champ lexical du corps le plus étendu, des chapitres tels « La Glace sans tain », ou encore « En 80 jours », tout en étant plus courts, affichent un

corporelles ne garantit pas forcément la proximité du lien établi entre ce corps et l'inconscient qui s'exprime. Rappelons que dans les textes automatiques, plus la vitesse augmente, plus la censure diminue et plus on accède à la « *pensée parlée*²³⁶ ». De la même manière, il est important de noter que plus le tempo augmente et que la censure tombe, plus un véritable corps se matérialise dans le texte.

Le second chapitre des *Champs magnétiques*, écrit à la vitesse la plus lente²³⁷, se conclut par l'intervention du sujet dans le flux de l'écrit qui suspend brusquement le cours des souvenirs d'enfance et relate l'expérience même de l'écriture : « [p]etite vitesse. Pourvu que le courage ne me manque pas au dernier moment²³⁸ ! » Le chapitre « *Glace sans tain* » fut écrit plus rapidement et il est possible d'y apercevoir l'activité du sujet, soit l'expérimentation de l'écriture automatique, ainsi que des parties de corps : « [é]toiles véritables de nos yeux, quel est votre temps de révolution autour de la tête ? Vous ne vous laissez plus glisser dans les cirques et voilà donc que le soleil froisse avec dédain les neiges éternelles²³⁹ ! » Un champ lexical du corps se met ici en place et des morceaux disparates apparaissent comme autant d'images organiques. Breton et Soupault semblent se demander dans cet extrait quel est le rythme approprié à ces mots révélateurs d'inconscient.

Enfin, dans le chapitre « *Éclipses* », le tempo est encore augmenté, ce qui amène littéralement la matérialisation du corps, d'un corps disloqué lorsqu'il est question du surgissement de l'inconscient dans le cadre de la pratique de l'automatisme : « [d]e bonne heure, ce disque haletant apparut sur les voies que nous tracions. Bras sans suite. Moulures sourcilleuses. [...] Ce qui précède a trait aux singularités chimiques, à ces beaux précipités certains²⁴⁰. » De prime abord, soulignons la présence du halètement qui rappelle la respiration

nombre supérieur de termes représentant des parties du corps (soit quarante et un et trente-cinq respectivement).

²³⁶ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 326. C'est l'auteur qui souligne.

²³⁷ Soit, selon la classification donnée par Breton dans ses notes sur l'exemplaire de René Gaffé, *v'*, ce qui équivaut à $v / 3$, *v* étant la « vitesse surréaliste moyenne ». Précisons également que le chapitre « *Glace sans tain* » est écrit à la vitesse *v*, tandis qu'« *Éclipses* » est le plus rapide, soit *v''*. Marguerite Bonnet, « Notice : Les Champs magnétiques », *op. cit.*, p. 1129.

²³⁸ André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : Saisons » *op. cit.*, p. 61.

²³⁹ *Id.*, « Les Champs magnétiques : La Glace sans tain » *op. cit.*, p. 56.

²⁴⁰ *Id.*, « Les Champs magnétiques : Éclipses » *op. cit.*, p. 65.

saccadée et indique l'effort de la course effrénée de l'écriture automatique. Le démembrement anatomique de ces « bras sans suite » renvoie directement au morcellement qui opère dans le texte lui-même où, sous l'emprise de la vitesse, deux phrases non verbales apparaissent l'une à la suite de l'autre, segments textuels sectionnés, à l'image de ces deux bras déchiquetés. Les « moulures sourcilleuses », qui rappellent bien entendu les deux sourcils, font écho, de la même manière, à ces deux bras coupés et à ces deux tronçons de phrases²⁴¹. De ce point de vue, il nous semble que cet exemple infirme la position de Barthes qui soutenait que « [l]es surréalistes ont manqué le corps », car ils « n'ont pas ou ont peu déconstruit la langue ». « Le "corset" imposé à la syntaxe²⁴² » demeure présent, mais ses liens sont relâchés dans le cas de l'écriture automatique. Ce ne sont plus que des fragments épars, des pièces disjointes d'un discours à la logique elle-même morcelée, tout comme le corps auquel ils sont associés. La voix enfouie se matérialise de la sorte dans l'écrit automatique et prend véritablement corps dans ce texte disloqué. La fin de l'extrait évoque le titre initial de l'ouvrage, *Les Précipités*²⁴³, et suggère l'image de deux corps qui, au contact l'un de l'autre réagissent, créant un corps insoluble, le précipité.

En ce sens, les éléments corporels ici présents, s'ils peuvent faire référence au corps des scripteurs, constituent davantage une description du géant apparu à la page précédente. Ce chapitre fait effectivement entrer en scène un corps nouveau, doublement ressuscité, celui d'un géant²⁴⁴, d'un « vertébré supérieur²⁴⁵ ». Il est précisé que l'organisme de ce dernier renferme des cantharides, insectes connus pour leurs propriétés aphrodisiaques, mais en même temps mortelles. Aussi ce nouveau corps apparaît-il sexualisé dans ce contexte et sa double résurrection, celle de Breton et de Soupault renaissant dans le corps de ce géant, peut également être interprétée comme celle d'une double jouissance, celle des auteurs se livrant à

²⁴¹ Ces « moulures » amènent par ailleurs l'idée d'ornement qui représente, souvenons-nous, un des lieux communs des premiers théoriciens du baroque. En ce sens, si ces deux segments apparaissent comme des parties du corps, bras et sourcils, il semblerait qu'ils soient également posés de manière relativement explicite en tant qu'ornements, ornements du corps lui-même ou du texte.

²⁴² Roland Barthes, « Les Surréalistes ont manqué le corps », *op. cit.*, p. 364.

²⁴³ Voir à ce propos les commentaires de Breton sur l'exemplaire des *Champs magnétiques* destiné au collectionneur René Gaffé reproduits dans Marguerite Bonnet, « Notice : Les Champs magnétiques », *op. cit.*, p. 1128.

²⁴⁴ André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : Éclipses » *op. cit.*, p. 64.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 65.

l'automatisme écrit. Le « fonctionnement réel de la pensée²⁴⁶ » mis au jour dans le texte s'inscrit de cette manière dans la chair des scripteurs et a le pouvoir de la métamorphoser.

Il faut en outre remarquer que ce chapitre réalise, comme son titre l'indique et selon les précisions de Breton lui-même, l'éclipse du sujet²⁴⁷. Plus précisément, alors que la première personne du singulier domine dans « Saisons » et que le « nous » prend le relais dans « Glace sans tain », dans « Éclipses », l'usage du pronom indéterminé « on » l'emporte. Ce processus de dépossession n'est d'ailleurs pas étranger à l'univers baroque, puisque, dans l'expérience de l'extase, nous pouvons constater un cheminement similaire. Il suffit, pour s'en rendre compte, de lire les derniers vers des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné qui relatent comment le sujet, en proie à la vision mystique, s'estompe peu à peu pour finalement disparaître et s'y fondre :

Chetifs, je ne puis plus approcher de mon œil
L'œil du Ciel, je ne puis supporter le Soleil :
Encor tout esbloui en raisons je me fonde
Pour de mon ame voir la grand ame du Monde,
Sçavoir ce qu'on ne sçait & qu'on ne peut sçavoir,
Ce que n'a ouy l'oreille & que l'œil n'a peu voir :
Mes sens n'ont plus de sens, l'esprit de moi s'envole,
Le cœur ravi se taist, ma bouche est sans parole :
Tout meurt, l'ame s'enfuit, & reprenant son lieu
Extatique se pasme au giron de son Dieu²⁴⁸.

En concentrant tout d'abord l'analyse sur les six premiers vers de cette citation, nous constatons, tout comme dans *Les Champs magnétiques*, un processus graduel de disparition de la personnalité de l'auteur. Le « je » présent dans les trois premiers s'efface devant « mon ame », mise en parallèle avec « la grand ame du Monde », ce qui la dépersonnifie quelque peu. Le pronom indéfini « on » prend finalement le relais et affirme la dissolution du sujet. Si des déterminants possessifs apparaissent ensuite, de même que le pronom personnel « moi »,

²⁴⁶ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 328.

²⁴⁷ Voir les notes de Breton sur l'exemplaire destiné à René Gaffé reproduites dans Marguerite Bonnet, « Notice : Les Champs magnétiques », *op. cit.*, p. 1129.

²⁴⁸ Théodore Agrippa d'Aubigné, « Jugement : Livre VII », *Les Tragiques donnez au public par le larcin de Promethee*, Au Dezert, par L.B.D.D., 1616, p. 390-391. Cet extrait se retrouve avec quelques différences d'orthographe et de ponctuation dans l'anthologie de Rousset sous le titre « [Extase] ». Voir Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, t. 2, *op. cit.*, p. 245.

c'est uniquement pour témoigner de l'impuissance de l'auteur, pour mieux nier sa présence d'une certaine façon : ses sens « n'ont plus de sens », son esprit « s'envole », tandis que sa bouche n'a plus le pouvoir de parler. L'ouvrage se clôt ainsi sur l'anéantissement du sujet succombant dans l'extase de l'union mystique. Or, cette mort et jouissance simultanées semblent être également inscrites dans la figure du géant des *Champs magnétiques*, puisque nous avons montré qu'il impliquait à la fois mort et érotisme. Plus encore, sa double résurrection rappelle ce même phénomène à l'œuvre dans l'extase mystique qui constitue à la fois mort et avant-goût de la vie éternelle, mort et vie plus vive, résurrection.

Dans le cas des *Champs magnétiques*, le chapitre « Éclipses » ne se termine pas sur cette disparition du sujet abandonné à l'inconscient et métamorphosé en géant. On y souligne généralement la prédominance du « on »²⁴⁹, mais un examen plus scrupuleux nous révèle en fait que la place laissée au pronom indéterminé peut également être présentée d'une manière moins schématique. Ce dernier est en effet prépondérant au début, toutefois la situation s'inverse à la suite de l'apparition du géant²⁵⁰. La personnalité propre des scripteurs, ainsi que leurs corps s'effacent au début sous l'emprise de la vitesse, pour laisser toute la place au surgissement de l'inconscient qui, libéré de la censure opérant encore dans les vitesses plus lentes, s'épanouit dans le texte, s'y matérialise véritablement, y prend corps et devient ce géant. Nous assistons d'abord au passage du sujet à l'objet, tout comme dans l'expérience de l'extase telle que décrite par les baroques, qui permet toutefois ici la matérialisation d'une entité nouvelle qui est l'inconscient lui-même. L'existence de cet habitant de l'imaginaire, des *Champs magnétiques*, devient concrète et, une fois apparue dans le texte, la première personne du pluriel ressurgit.

La suite du chapitre accorde la faveur aux pronoms personnels de la première personne ce qui permet l'intervention renouvelée des scripteurs devenus ce géant, intervention qui se manifeste par la réapparition du « nous » qui, combiné au « je », domine la présence

²⁴⁹ Voir, entre autres, à ce propos, Marguerite Bonnet, *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, op. cit., p. 180.

²⁵⁰ Plus précisément, nous avons relevé cinq occurrences du pronom « on », contre une seule du pronom « nous » et aucune du pronom « je » dans la partie qui précède l'intrusion du géant dans le texte. Dans celle qui suit cette apparition, nous avons repéré quinze « nous », six emplois de la première personne du singulier et seulement quatorze du pronom indéterminé.

désormais sporadique du « on ». Il s'agit donc de la renaissance de deux sujets en un, à l'image du pagure, crustacé s'appropriant la carapace d'un autre, habitant emblématique de ces *Champs magnétiques*. Si les sujets s'empruntent leurs corps, ils vont plus loin, en créant une nouvelle entité déifiée²⁵¹, le géant. Cette métamorphose en géant des deux scripteurs qui abandonnent leur identité propre, de même que leurs corps respectifs, semble être un élément important car, quelques années plus tard, dans *Deuil pour deuil*, Desnos fera également cet aveu comme en écho au livre qui constitue le canon du genre : « [m]oi je deviendrai un *géant* vêtu de fer et d'or plus souple que la soie. Vous direz que je suis un aigle mais les aigles ont des ailes et dans mon nom cette lettre prédestinée aux chutes irrémédiables ne figure pas²⁵². » Le narrateur dévoile ici son identité et son nom qui est exempt de la lettre « l », lettre d'ailleurs suggérée par Breton dans le premier manifeste, en cas d'essoufflement de la dictée de l'inconscient²⁵³.

En résumé, si pour les premiers théoriciens du baroque cette notion implique une forme de théâtralité qui tend à matérialiser l'immatériel, une volonté commune de donner corps à l'irreprésentable même se manifeste dans la pratique de l'automatisme chez les surréalistes. L'écriture automatique s'inscrit dans la continuité du corps de l'écrivain et à travers elle, il est possible de parvenir à la matérialisation de l'inconscient. Alors que la critique s'intéresse de plus en plus à la catégorie du baroque, en ce même début du XX^e siècle, les surréalistes découvrent cette méthode de mise au jour de l'inconscient et s'y livrent avec passion. L'omniprésence du corporel envahit à la fois les textes issus de cette pratique que ceux baroques, et ce corps à l'œuvre dans les écrits est malmené dans les deux cas. Ce morcellement anatomique caractéristique du baroque semble toutefois ne pas avoir retenu l'attention des recherches dans ce domaine dès le départ. En ce sens, il s'agirait ici d'un élément commun aux œuvres surréalistes et à celles baroques elles-mêmes, telles que nous

²⁵¹ Le texte mentionne explicitement son caractère divin : « [n]é des embrassements fortuits des mondes délayés, ce *dieu* [...] ». André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : Éclipses », *op. cit.*, p. 65. Nous soulignons.

²⁵² Robert Desnos, « Deuil pour deuil », *op. cit.*, p. 202. Nous soulignons.

²⁵³ Voir André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 332. En outre, il faut signaler que ce géant desnosien emprunte ses habits à celui de Breton et Soupault dont la mémoire contenait des « fleuves aurifères », alors que de « l'eau ferrugineuse » apparaît dans le paysage de la page suivante ; l'aspect liquide de l'eau évoque par ailleurs la souplesse de la soie. André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : Éclipses », *op. cit.*, p. 64-65.

les comprenons aujourd'hui. Dans les deux cas, le corps est mis au service d'une intimité ou, plus précisément dans le cas du surréalisme, de la vie psychique, qui s'exprime à travers lui, s'y incarne²⁵⁴.

Plus précisément, dans l'expérience mystique qui est indissociable de son écriture, la violence marque le corps, le meurtrit de la blessure divine, de même que l'expérimentation de l'automatisme scriptural s'inscrit dans le corps des participants et y laisse sa trace. Ce corps du scripteur que l'inconscient accapare apparaît par éléments disloqués et se trouve mis à nu, voire décharné : os, sang et respiration ponctuent les textes et exhibent ainsi son intériorité. Dans l'ensemble, les éléments corporels apparaissent morcelés, sauf lorsque dans le tourbillon de la vitesse de l'écriture automatique, ils parviennent à se métamorphoser en ce géant qui unit en son sein une dualité. La voix enfouie prend corps dans celui du scripteur qui s'efface du discours pour se mettre au service de l'inconscient. Ce corps lui sert de vaisseau et il le transforme pour faire naître un corps nouveau, supérieur, sacralisé. Les surréalistes poussent l'expérience plus loin que les baroques : alors que le discours se tarit sous la force de l'union mystique, dans l'écriture automatique il y a création d'une entité nouvelle qui prend le relais de l'écriture quand elle semble devenir impossible.

Ce qu'il faut retenir, c'est qu'en dépit du fait que la spontanéité et la liberté soient des éléments inhérents à la pratique de l'automatisme, cette dernière suppose aussi une part d'artifice et de théâtralité. Or, tous ces aspects, pour contradictoires qu'ils puissent paraître à première vue, s'allient pour former les caractéristiques de la notion de baroque, telle que construite par les premiers théoriciens. Dès lors, nous pouvons comprendre que le procédé de l'automatisme, fondamental dans la naissance du surréalisme, n'échappe pas aux débats de l'époque quant à la notion de baroque. L'art qu'elle sert à désigner est d'une part, critiqué pour son aspect sauvage ou encore artificiel et, de l'autre, estimé en vertu même de la liberté qu'on attribuait aux artistes et auteurs ainsi nommés. Plus précisément, l'écriture automatique dévoile à l'analyse une théâtralité proprement baroque, en ce qu'elle tend à représenter l'irreprésentable, à incarner l'inconscient à travers une voix et un corps. À partir de ce

²⁵⁴ Précisons que pour les baroques, cette science de la gestuelle du corps permet également de simuler une intériorité qui n'existe pas, ainsi que de masquer celle existante. Voir à ce sujet, Lucie Desjardins, *Le Corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, op. cit.

véritable lieu commun développé par les spécialistes du baroque du début du XX^e siècle et résumé par Max Raphaël en tant que « matérialisation du Sacré, [...] union du spirituel et du sexuel²⁵⁵ », nous avons pu approfondir notre étude et établir des liens non seulement entre cette notion moderne construite par les théoriciens et le surréalisme, mais aussi entre les surréalistes et les artistes et auteurs baroques eux-mêmes.

La pratique de l'automatisme libère l'inconscient qui fait de la sorte irruption dans le monde matériel. Qu'il soit écrit ou parlé comme dans le cadre des sommeils hypnotiques, il demeure attaché à la voix et s'imprime dans le corps qui en subit les assauts, et cela, tout comme c'est le cas pour les mystiques et les possédées de l'époque baroque. L'écriture automatique est indissociable du corps dont elle ne cesse de réitérer la présence, à travers les parties anatomiques morcelées qui sont disséminées dans le discours. La voix dont il s'agit pour les surréalistes d'écouter la dictée, si elle leur est intérieure, elle se trouve néanmoins dépersonnalisée, tout comme le corps dans lequel elle s'incarne. Plus encore, elle se distingue par son altérité : elle n'appartient pas au scripteur, elle est « autre », à l'instar de celle qui se manifeste dans le discours des mystiques et des possédées.

Cet « autre » auquel les surréalistes, comme les mystiques et les possédées servent de véhicule et qui prend en charge l'énonciation n'est toutefois pas identique. Démon divers, dans les cas des possessions, Dieu lui-même, dans celui des mystiques, il implique l'idée d'une transcendance que les surréalistes ne sauraient accepter. Nous avons pu constater à plusieurs reprises dans les textes automatiques des références au divin ou au démoniaque, toutefois le rapport au sacré a changé. Comme le suggère Jules Monnerot, une certaine inversion s'opère à ce sujet dans le surréalisme :

[I]es circonstances, les événements, les situations vécues ne tirent pas leur caractère privilégié de l'être sacré dont, après élaboration théologique, ils n'apparaissent plus que l'accompagnement, le cortège, mais à l'inverse l'apparition de cet être dans des circonstances psychologiques privilégiées se confond avec son *apothéose*²⁵⁶.

²⁵⁵ Max Raphaël, « Remarque sur le baroque », *op. cit.*, p. 48.

²⁵⁶ Jules Monnerot, *La Poésie moderne et le sacré*, Paris, Gallimard, 1945, p. 155-156. C'est l'auteur qui souligne.

Cette « inversion » dont traite Monnerot suppose que le divin n'existe, n'apparaît, ne prend naissance en quelque sorte qu'à travers ces diverses expériences du quotidien qui font sentir une réalité *autre* mais, ce faisant, elle « ne dissout pas le divin, le déplace seulement²⁵⁷ ». Aussi, nulle transcendance n'est-elle envisagée par les surréalistes, contrairement aux baroques, mais plutôt une « mythologie moderne²⁵⁸ », sur laquelle nous reviendrons. Breton lui-même le confirmait d'ailleurs alors qu'il prenait la direction de *La Révolution surréaliste* en ces termes : « [n]ous voulons, nous aurons "l'au-delà" de nos jours²⁵⁹. »

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 156.

²⁵⁸ Rappelons que cette expression est empruntée à Aragon. Voir Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Préface à une mythologie moderne », *op. cit.*, p. 145-149.

²⁵⁹ André Breton, « Pourquoi je prends la direction de *La Révolution surréaliste* », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 3.

CHAPITRE IV

LE THÉÂTRE CHEZ LES BAROQUES ET LES SURREALISTES

En dépit des divergences d'opinions, les premiers théoriciens du baroque ont unanimement perçu le mouvement et l'instabilité comme des caractéristiques fondamentales de l'art et de la littérature ainsi nommés, caractéristiques qui viennent donc étayer la notion qu'ils créent¹. Ce qu'il faut ajouter, c'est que ces traits découlent directement du fait que le baroque est né, à l'instar du surréalisme, d'une période de crise qui, dans ce cas, était autant religieuse que politique, culturelle et scientifique. L'hypothèse de l'héliocentrisme qui commence progressivement à prendre de l'ampleur, la découverte de l'Amérique, de même que les travaux de Galilée qui postulent l'infinité de l'univers ébranlent la confiance dans la raison, alliant logique et savoir. L'homme, sans repères et égaré au sein de l'univers, se voit mis à distance de son créateur, sentiment amplifié par l'horreur des Guerres de Religion qui remettent en cause la culture héritée de la Renaissance, dont l'humanisme n'a pas réussi à rendre l'être humain meilleur, et cela, tout en ayant des répercussions politiques, puisque le pouvoir du roi demeure intimement lié à sa religion. Cette crise généralisée entraîne par conséquent l'homme de l'époque dite baroque à douter de tout, oscillant sans cesse entre réalité et illusion, entre être et paraître. Or, dans un monde où les frontières ne cessent de basculer, la réalité se confond avec son simulacre et il va de soi qu'on se la représente comme un immense théâtre, dont la représentation n'est qu'une illusion à la durée circonscrite.

Aussi le regard baroque perçoit-il le monde telle une scène où chacun ne fait que jouer un rôle. Si les chercheurs de la fin du XIX^e siècle et du début du siècle suivant ont bien identifié la théâtralité, ainsi que le mouvement et l'instabilité intrinsèques au baroque, ils n'ont pas véritablement étudié ce *topos* qui structure l'essence même de la pensée baroque,

¹ Voir à ce propos le premier chapitre.

soit celui du *theatrum mundi*². Deux visions s'affrontent au sujet de cette conception du grand théâtre du monde, la véritable signification se dégageant de leur fusion. Celle chrétienne stipule l'illusion de la vie terrestre, afin de mieux l'opposer à celle éternelle. Dieu, à la fois spectateur et dramaturge, regarde l'homme jouer un rôle. Ceux touchés par la foi chrétienne peuvent joindre également le rang des spectateurs, aux côtés de Dieu. Dans la vision profane, ce qui gouverne le monde ce n'est plus cette source divine, mais les intérêts particuliers ou encore le principe du hasard. Les hommes organisent eux-mêmes le théâtre, tandis que sages et philosophes jugent ce spectacle, prenant un peu la place de Dieu. La philosophie platonicienne, dont le mythe de la caverne se trouve fortement réinvesti à l'époque baroque, contribue à cette idée que l'homme, prisonnier de la grotte, ne voit pas la vérité, mais de simples silhouettes, des ombres³. Répété à outrance par toute la littérature de la période baroque, les auteurs de l'Europe entière ne cessent de réitérer ce motif, à l'instar de Shakespeare dans *As you like it* qui affirme que « *[a]ll the world's a stage/And all the men and women merely Players*⁴ ». Ces idées partagées par toute une époque expliquent le fait que l'adjectif dérivé du nom du célèbre dramaturge anglais, considéré par Breton, on le sait,

² Sur cette question, voir Jean Rousset, « Chapitre I : Circé ou la métamorphose (Le ballet de cour) : 8. Le Monde est un théâtre », *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, op. cit., p. 28-31. Voir également, les travaux plus récents de Van Delft, plus particulièrement Louis Van Delft, « Chapitre 2 : Du Théâtre de l'univers au spectacle du monde », *Les Spectateurs de la vie : généalogie du regard moraliste*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 37-45 ; *Id.*, « Chapitre 3 : L'Homme en son théâtre », *Les Moralistes : une apologie*, Paris, Gallimard, 2008, p. 160-230. Soulignons que l'on peut percevoir des affinités entre cette idée du monde comme théâtre, qui correspond à la vision baroque du monde et celle de « la société du spectacle », ainsi que la définit Debord en 1967. Voir Guy Debord, « La Société du spectacle », *Œuvres*, préf. de Vincent Kaufmann, éd. de Jean-Louis Rancón et Alice Debord, Paris, Gallimard, 2006, p. 765-861 pour l'ensemble du texte et p. 846-847 pour la question du baroque.

³ Platon, « Livre VII », *La République*, 2^e éd. rev. et corr., trad. du grec par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2004, p. 358-400. Sur l'origine de ce *topos* largement exploité à la période dite baroque, mais déjà présent chez les philosophes présocratiques voir Jean Jacquot, « "Le Théâtre du monde" de Shakespeare à Calderón », *Revue de littérature comparée*, vol. 31, n° 3, juillet-septembre 1957, p. 341-372.

⁴ William Shakespeare, « *As you like it* », *Shakespeares Comedies, Histories, and Tragedies, Being a Reproduction in Facsimile of the First Folio Edition, 1623, from the Chatsworth Copy in the Possession of the Duke of Devonshire, K. G.*, préf. de Sidney Lee, Oxford, The Clarendon Press, 1902, Acte II, Scène 7, p. 194. Nous donnons la traduction du XIX^e siècle d'Émile Montégut dans les *Œuvres complètes de Shakespeare*, ouvrage réédité pour la sixième fois au début du XX^e siècle, soit en 1912 : « [l]e monde entier est un théâtre où tous, hommes et femmes, sont de simples acteurs », *Id.*, « Comme il vous plaira », *Œuvres complètes de Shakespeare*, t. 3, trad. de l'anglais par Émile Montégut, Paris, L. Hachette, 1867, Acte II, Scène 7, p. 48.

comme un des ancêtres du surréalisme, servait d'épithète à une littérature que l'on n'osait pas encore, en 1937, qualifier ouvertement en France de baroque⁵.

Si pour les baroques le monde est une grande scène de théâtre sur laquelle se joue la comédie humaine, comment ne pas sentir un écho similaire chez les surréalistes, à travers cette interrogation désenchantée que soulève René Crevel dans *Mon Corps et moi* : « Mais qu'espérer des hommes, mes compagnons, acteurs d'une troupe à laquelle j'appartiens ? Je connais assez l'art de feindre pour ne plus croire les vivants capables de vérité⁶. » Malgré le désabusement qu'on peut lire dans ces lignes, il n'en demeure pas moins qu'il s'inclut dans ce grand théâtre humain joué par tous. Nous voudrions également insister ici sur le fait qu'il ne s'agit pas dans ce cas précis uniquement d'une simple coïncidence, ou seulement d'une affinité, mais d'une possible influence, puisque la pièce *As you like it* qui énonce clairement cette idée baroque du *theatrum mundi* se voit citée par Crevel deux ans plus tard, soit en 1927, dans *Babylone*. Plus précisément, devant les conversations des adultes, la petite fille dont le père est parti avec Cynthia se réfugie dans son monde imaginaire dans lequel ce refrain bien connu de la chanson des deux pages – « [w]ith a hey and a ho and a hey nonino⁷ » – sert de bouclier au « langage bêtement, inutilement précis des hommes⁸ ».

Alors que le théâtre acquiert un statut fondamental à l'époque baroque, le surréalisme ne connaît pas *a priori* un penchant analogue. Sa quête fondamentale, soit la mise au jour de la vie de l'esprit, semble de prime abord inconciliable avec l'idée de fiction qu'implique le théâtre. L'on connaît d'ailleurs la position du chef de file du surréalisme à son égard, qu'il formule dans ce passage de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*, publié pour la première fois en 1925, soit la même année que l'ouvrage de Crevel, *Mon Corps et moi* :

⁵ Nous faisons ici référence plus précisément aux articles de Raymond Lebègue, dont il a été question dans le premier chapitre. Voir Raymond Lebègue, « La Tragédie "shakespearienne" en France au temps de Shakespeare », *op. cit.* ; *Id.*, « La Poésie baroque en France », *op. cit.*

⁶ René Crevel, *Mon Corps et moi*, *op. cit.*, p. 61.

⁷ William Shakespeare, « As you like it », *op. cit.*, Acte V, Scène 3, p. 205 ; cité dans René Crevel, *Babylone*, *op. cit.*, p. 22-23. Précisons que le texte apparaît avec une ponctuation légèrement différente dans l'édition de 1623 et se trouve traduit ainsi par Émile Montégut : « [e]t hey, et ho, et hey nonino ». William Shakespeare, « Comme il vous plaira », *op. cit.*, Acte V, Scène 3, p. 96.

⁸ René Crevel, *Babylone*, *op. cit.*, p. 22.

[ô] théâtre éternel, tu exiges que non seulement pour jouer le rôle d'un autre, mais encore pour dicter ce rôle, nous nous masquions à sa ressemblance, que la glace devant laquelle nous passons nous envoie de nous une image étrangère. L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-mêmes⁹.

Les commentaires sur ce texte abondent et, pour la plupart, conviennent du fait que l'auteur y accuse cet art¹⁰.

Dans ce contexte, comment expliquer alors la remarque de Crevel qui élargissait l'idée de théâtre à l'existence entière pour se rapprocher de la vision baroque du monde ? Ce dernier aurait-il fait fi des préceptes bretoniens ? En apparence, il est vrai que ce fragment de Breton paraît critique à l'égard du théâtre. La condamnation tient d'abord au refus de la dichotomie des genres littéraires, avant de devenir morale : le dramaturge, caché derrière ses personnages, s'efface au profit d'un discours qui n'est pas sien. Ce blâme sera également porté sur l'acteur, lui refusant la possibilité de se dédoubler, sous peine d'aliénation. Cette critique éthique touche aussi le caractère marchand du théâtre en France, exigeant des compromis d'ordre moral, financier et politique, compromis auxquels Vitrac et Artaud auraient succombé, selon Breton, ce qui justifiera à ses yeux leur exclusion du groupe¹¹.

À partir de cette présence fondamentale du théâtre à l'époque baroque, nous allons premièrement aborder la question du monde – intérieur – comme théâtre, pour ensuite clarifier la position des surréalistes à l'égard du genre dramatique et enfin, considérer les formes précises de spectacles qui les attirent et ce qui motive leurs choix.

4.1 Le monde – intérieur – est un théâtre

Cette contestation du théâtre rejoint celle du roman chez Breton, dont l'accusation se révèle être un élément moteur, dans la mesure où il permet la subversion du genre

⁹ André Breton, « Point du jour : Introduction au discours sur le peu de réalité », *op. cit.*, p. 266.

¹⁰ Voir notamment à ce propos, Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, *op. cit.*, p. 57-58.

¹¹ Artaud et Vitrac fondent le théâtre Alfred Jarry en 1926 et montent *Le Songe* de Strindberg en 1928 grâce au financement obtenu de l'ambassade de Suède, selon Breton. Voir André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 786.

romanesque. L'opprobre jeté sur celui-ci dès le premier manifeste¹² devient instigateur d'un élan nouveau. Il suffit, pour le comprendre, de songer au *Paysan de Paris* dont la lecture des premières pages par Aragon soulève un vent de contestation auprès de ses amis, malgré le fait que Breton prenne sa défense¹³. Revenant en 1969 sur ce projet alors que, détaché du surréalisme, il porte un regard sur ses œuvres passées dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Aragon affirme que « [c]'est le roman de ce que je fus en ce temps-là ». Il y qualifie son œuvre de « roman, à condition de ne rien en dire¹⁴ », tout en la classant paradoxalement dans son *Œuvre poétique*¹⁵. Aussi retrouve-t-on non seulement bon nombre de récits surréalistes, mais également, des romans. Crevel, en effet, ne s'empêche nullement d'apposer ouvertement cette étiquette sur un certain nombre de ses ouvrages, que ce soit *Détours* ou encore *Mon Corps et moi*, publié, rappelons-le, après le premier manifeste de Breton dans lequel le genre romanesque se voit explicitement condamné¹⁶.

De ce point de vue, puisque le refus du roman permet en fait son détournement, quelles implications comporte le dénigrement apparent du théâtre chez Breton ? Créateur de différences, celui-ci implique l'ouverture à l'altérité. En conduisant comédien et dramaturge à emprunter le « rôle d'un autre¹⁷ », il engendre le dédoublement. Alors que Breton paraît dénier cette possibilité, l'époque dite baroque en a au contraire exploité toutes les ressources. L'illusion des apparences, la confusion entre être et paraître s'avèrent en effet propices à cette idée. Elle permet de présenter des personnages généralement confrontés à un double

¹² Voir *Id.*, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 313-316. Sur la question du roman dans l'univers surréaliste, voir l'ouvrage fondamental de Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman : 1922-1950*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.

¹³ Aragon relate lui-même cet épisode dès 1930 dans un texte écrit pour le collectionneur René Gaffé et y revient en 1969. Voir Louis Aragon, « En Marge du *Paysan de Paris* : Critique du *Paysan de Paris* (Une Jacquerie de l'individualisme) », *Œuvres poétiques complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 298 ; *Id.*, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira ; [Paris], [Weber], 1969, p. 56-58.

¹⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵ *Id.*, « Le Paysan de Paris », *L'Œuvre poétique*, t. 3, Paris, Livre club Diderot, 1974, p. 81-341. Précisons que toutes les références que nous empruntons à cet ouvrage renvoient plutôt à l'édition des *Œuvres poétiques complètes* précédemment citée.

¹⁶ Crevel qualifie ses deux premiers ouvrages de « romans » dans son « Autobiographie » publiée en accompagnement de *Mon Corps et moi*. Voir René Crevel, « Autobiographie », *Mon Corps et moi*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁷ André Breton, « Point du jour : Introduction au discours sur le peu de réalité », *op. cit.*, p. 266.

physique, confrontation qui entraîne un doute, un questionnement sur l'identité même. Nous en retrouvons un exemple typique dans *Les Sosies* de Jean de Rotrou, pièce dans laquelle Amphytrion, qui rencontre en la personne de Sosie un double parfait, parvient à cette réflexion : « [m]e rencontrant en luy, je me cherche en moy-mesme¹⁸ ». Or, si l'on admet que Breton conteste cette possibilité de dédoublement, comment expliquer alors la pratique de l'automatisme qui requiert également de la part du sujet qui s'y livre, de s'effacer au profit d'un discours qui n'est pas sien, faisant des écrivains de simples scripteurs au service de la voix de l'inconscient, des surréalistes en proie au sommeil hypnotique de simples acteurs qui jouent non pas leur propre vie diurne, mais le rôle de l'inconscient ?

À travers l'étude du dédoublement¹⁹ et du dialogue, dont il est le garant, de même qu'à travers les références à l'univers théâtral que l'on retrouve dans les textes automatiques, nous allons montrer dans cette première section qu'en dépit du fait que le chef de file du surréalisme récuse en apparence le théâtre, ses compagnons et lui en emploient toutefois les ressources, et ce, dès les débuts du mouvement. Paradoxalement à ce refus bretonien s'instaure une esthétique proprement théâtrale, qui met en scène le monde intérieur, lui-même perçu comme un théâtre. Pourrait-il y avoir de véritables points communs entre cette perception surréaliste de la vie intérieure comme théâtre et celle baroque qui expliquait le monde entier selon cette conception ? Si cette idée peut paraître excessive *a priori*, en abordant les textes sous cet angle, nous allons néanmoins voir s'esquisser un certain nombre de rapprochements entre surréalisme et baroque, éléments dont nous préciserons en temps et lieu s'ils relèvent davantage des lieux communs de la notion telle que construite par les premiers théoriciens ou encore de l'art et de la littérature baroques eux-mêmes.

Dans « Le Message automatique », Breton confirme la présence du dédoublement au cœur de l'automatisme, car il affirme que la voix par le biais de laquelle lui parvient la phrase automatique du début de son article, si elle n'est pas clairement attribuable à quelqu'un en

¹⁸ Jean de Rotrou, *Les Sosies, comédie de Rotrou*, Paris, Antoine de Sommerville, 1638, Acte V, Scène 4, p. 115.

¹⁹ Mentionnons que Breton utilise lui-même le terme pour ce qui est de l'écriture automatique. Voir André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 806.

particulier, appartient cependant à un enfant, plus précisément à un garçon²⁰. Dans cet exemple, le processus de dualité, de dédoublement même, est nettement mis au jour, puisque cette voix, tout en étant intérieure revient, en ce sens, à Breton lui-même, mais demeure pourtant distincte²¹. Au-delà du genre masculin qui permet un quelconque processus d'identification, elle apparaît nettement comme lui étant étrangère ; l'interprétation qu'il en donne montre qu'il ne la perçoit aucunement comme sienne, mais bien dissociée de sa personne.

Ce processus de dédoublement, explicité dans ce texte à caractère critique, est mis en évidence dès *Les Champs magnétiques*. Dans le chapitre « Saisons », Breton, alors qu'il relate ses propres souvenirs d'enfance, entame le discours au « je » et opère directement dans la phrase suivante le passage à la troisième personne du singulier, pour ensuite revenir à la première personne du singulier : « [j]e quitte les salles Dolo de bon matin avec grand-père. Le petit voudrait une surprise. Ces cornets d'un sou n'ont pas été sans influence sur ma vie²². » L'auteur commence par prendre à sa charge le discours, pour ensuite se dissocier et s'effacer. Mais l'emprise de la conscience refait surface et témoigne de sa présence, redevenant sujet du propos. La dépersonnalisation place l'auteur en position de spectateur face aux souvenirs racontés et met sa propre vie en représentation devant lui. Toutefois, une oscillation constante se met en place entre Breton spectateur ou objet du discours et Breton sujet.

Entre le premier ouvrage automatique et le dernier qui relève de notre période d'étude, une continuité se dessine, comme le démontre cet extrait de *L'Immaculée Conception* qui exprime également ce même mécanisme de dédoublement : « [o]n a pu voir en écrivant sa propre tête à travers le porte-plume [...] toucher du doigt l'étoile de sa pierre tombale, on n'est pas parvenu à garder dans la main un poignard d'eau, ne fût-ce que pour égorger son

²⁰ *Id.*, « Point du jour : Le Message automatique », *op. cit.*, p. 377. Relevons, une fois encore, l'insistance des attributs de l'oralité – « voyelle très ouverte », « zézaïement », « tonalité enfantine » – qui renforcent la présence de la voix, aspect sur lequel nous nous sommes attardée dans le chapitre précédent. *Ibid.*

²¹ Nous ne pouvons donc pas la rapprocher de celle qui se manifeste dans le monologue intérieur. Pour ces questions, nous renvoyons au chapitre précédent.

²² André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : Saisons », *op. cit.*, p. 58.

sosie en gouttes d'eau²³. » Ce passage évoque la mort de la conscience responsable de la censure et la tension qui existe toujours dans l'écriture automatique entre, d'une part, le flux de l'automatisme pur et, d'autre part, l'impossibilité de le retenir entièrement, de véritablement parvenir à cet anéantissement de la pensée consciente qui permettrait de se défaire de tout contrôle de la part des écrivains.

Il faut également noter que le pagure, animal emblématique des *Champs magnétiques*, évoque le rôle qui prend le corps de l'acteur à sa disposition afin de parvenir à une consistance, et cela, à l'instar du bernard-l'hermite qui entre dans un coquillage vide. Tout comme le discours du pagure s'exprime à travers le corps des scripteurs qui perdent leur personnalité distincte, de même, le rôle joué par un comédien nécessite de ce dernier qu'il s'ouvre à l'altérité, oublie son caractère propre et laisse la parole de cet *autre* se manifester à travers lui. En ce sens, les auteurs de l'écriture automatique, comme les comédiens, ne possèdent pas de véritable consistance, contrairement à celle de l'inconscient, ce qui rappelle également cette idée de l'incarnation, la prise de possession d'un corps qui opère dans l'automatisme et sur laquelle nous nous sommes attardée dans le chapitre précédent. Le dernier texte automatique de notre corpus, s'il ne reprend pas la figure du pagure, présente la partie des « Possessions²⁴ », qui constituent des « essai[s] de simulation²⁵ » de la maladie mentale. La formulation adoptée dans ce cas est fort intéressante, puisque le terme de « simulation » rappelle bien entendu le travail du comédien, tandis que celui de « possession » implique que la conscience rationnelle se trouve prise entièrement en charge par une autre, celle irrationnelle des diverses pathologies mentales invoquées, ce qui suppose d'emblée, une fois de plus, la présence d'un dédoublement.

En ce sens, si les surréalistes s'affichent en tant que simples scripteurs dans le cadre de l'automatisme, leur position est aussi celle d'acteurs, mais également celle de spectateurs qui assistent réellement au théâtre qui surgit en eux. C'est de cette manière que nous pouvons interpréter les annotations faites par Breton en 1930, sur l'exemplaire des *Champs*

²³ André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception : Les Médiations : La Surprise », *op. cit.*, p. 866.

²⁴ *Id.*, « L'Immaculée Conception : Les Possessions », *op. cit.*, p. 848-863.

²⁵ *Ibid.*, p. 849.

magnétiques destiné au collectionneur René Gaffé, dans le cadre desquelles il entoure en gris les passages qui ont suscité chez Soupault et lui « un rire offensif, tout nouveau et absolument sauvage²⁶ ». Tout aussi étrangers au texte qu'ils écrivent sous l'emprise de l'inconscient que tout autre lecteur ou spectateur, ils se trouvent en position d'observateurs et nous pouvons comprendre que leur réaction, si elle relève du rire, n'est en aucun cas médiocre, mais d'une force inouïe. Ce spectacle possède un pouvoir important sur son public, fut-il dans un premier temps très restreint, et présente déjà des éléments annonciateurs du théâtre tel qu'envisagé par Artaud, sur lequel nous nous attarderons dans la section suivante.

Les auteurs surréalistes se présentent donc en tant que scripteurs, mais ils sont surtout, selon cette perspective du « théâtre mental²⁷ » que nous avons adoptée, acteurs et spectateurs, en raison même du dédoublement qui permet d'accueillir l'altérité du rôle joué et celle qui donne la possibilité de s'en distancier et d'assister à ce spectacle interne. Or, si pour les baroques, l'homme est un acteur sur la grande scène du monde, ce qui a pour corollaire l'affirmation de l'aspect illusoire de la réalité, pour les surréalistes, devenir acteurs de leur monde intérieur permet plutôt de trouver la clé nécessaire pour parvenir à la surréalité tant convoitée. Les oppositions logiques entre, d'un côté, rôle et acteur et, de l'autre, acteur et spectateur, cessent d'exister. Toutefois, cet équilibre est fragile et une oscillation constante se met en place entre les deux pôles, ce dont témoigne le dialogue.

Le dédoublement, premier élément appartenant au théâtre, dont Breton semble dénier la possibilité dans le passage que nous avons précédemment cité de son *Introduction au discours sur le peu de réalité*, est pourtant constitutif des débuts du mouvement surréaliste, puisque la définition du surréalisme se limitait dans un premier temps à désigner l'écriture automatique. Un second élément essentiel au théâtre est bien entendu la présence de dialogues. Déjà le terme de « dictée », sur lequel nous nous sommes attardée dans le chapitre précédent, impliquait une dualité inhérente, entre l'instance énonciatrice et celle réceptrice du

²⁶ Ces remarques sont reproduites dans Marguerite Bonnet, « Notice : Les Champs magnétiques », *op. cit.*, p. 1130.

²⁷ Breton emploie lui-même cette expression en 1937, dans *L'Amour fou*. André Breton, « L'Amour fou : I », *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 675.

message transmis, même si elle excluait la possibilité d'un véritable échange entre les deux entités.

En raison même du dédoublement qui s'opère au sein de celui qui se livre à l'écriture automatique, un dialogue se met immédiatement en place dans cette lutte que mène la pensée inconsciente contre la pensée consciente. De manière générale, chaque unité sémantique développe une idée cohérente, mais le désordre s'introduit parfois dans le discours d'un auteur et génère un effet de surprise. Cette confusion résulte de ce bruissement intérieur, confrontation entre pensée consciente et inconsciente. Dans la phrase, cela peut se manifester par l'introduction d'un élément hétérogène qui opère un rapprochement inattendu, comme dans l'extrait suivant des *Champs magnétiques* : « [u]n ami de la famille m'avait donné une méduse et, pour que cet animal respectable ne connût pas la faim, une liqueur verte qui contenait de l'eau de cuivre²⁸. » Le discours commence par être construit, mais l'inconscient usurpe le droit de parole. La présence du cadre de la pensée consciente dont témoigne le début de la phrase semble dans ce cas essentielle au surgissement de la pensée enfouie qui se dévoile dans la brusque incohérence créée par l'intrusion du terme « méduse » et la fin de la phrase stipulant sans motivation logique l'explication d'« une liqueur verte qui contenait du cuivre ».

À un degré d'organisation plus élevé, ce même effet de choc est reproduit par le biais de la juxtaposition de phrases qui ne sont pas unies par des rapports logiques évidents. Ainsi, toujours dans *Les Champs magnétiques*, une question est posée et le même scripteur y répond, contrairement à toute attente : « [e]st-ce qu'il y a longtemps que vous êtes enfermé dans cette cage ? L'adresse de votre tailleur est ce qu'il me faut²⁹. » Tout apparaît comme si la double voix d'un auteur accapare entièrement le dialogue, s'appropriant le rôle du second écrivain. Il est possible de percevoir à travers cet exemple le caractère inextricablement composite de l'écriture automatique, qui n'est jamais tout à fait pure, mais se présente toujours sous la forme d'un véritable combat entre logique consciente et irrationalité.

²⁸ André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : Barrières », *op. cit.*, p. 75.

²⁹ *Ibid.*, p. 74.

Nous pouvons également considérer comme une forme de dialogue supplémentaire la présence des ratures dans le texte. Comme nous l'avons précédemment mentionné, l'automatisme permettait à l'auteur de ne plus s'afficher en tant qu'écrivain et d'endosser plutôt le rôle d'un scripteur, libérant de la sorte l'écriture de toute contrainte esthétique, technique et logique. Toutefois, les manuscrits révèlent un paradoxe important : alors que la censure est prohibée, que « composition surréaliste écrite, ou premier et dernier jet³⁰ » semblent être synonymes, il n'en demeure pas moins que des ratures, des ajouts, ainsi que des déplacements structurent les textes. Cette incongruité conduit d'ailleurs certains critiques³¹ à remettre en question non seulement la spontanéité de l'automatisme écrit, mais également la sincérité de la démarche surréaliste.

En effet, les corrections assurent une certaine cohésion des œuvres automatiques, mais il apparaît irréfutable qu'elles contribuent également sinon à créer, du moins à renforcer l'illusion de spontanéité. Il est intéressant de constater à ce propos que justement un des passages qui a retenu l'attention d'Aragon dans *Les Champs magnétiques* lui faisant l'effet d'un « coup de tonnerre³² » – « [s]uintement cathédral vertébré supérieur³³ » – semble ajouté au cours de l'écriture même, puisqu'il se retrouve entre les lignes de la page manuscrite. Il en est de même de « [r]aide tige de Suzanne inutilité surtout village de saveurs avec une église de homard³⁴ » qui est placé en bas de la page, précédé d'un astérisque. En outre, il est évident que d'autres fragments, par exemple « pneus pattes de velours³⁵ », paraissent même insérés à la suite d'une relecture ultérieure du texte et accentuent cette idée de spontanéité par leur

³⁰ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 331.

³¹ Rappelons à ce sujet la critique du docteur de Clérambault, qui qualifiait en 1929 les surréalistes de « Procédistes ». Ces propos sont reproduits dans *Id.*, « Second manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 779. Pour des précisions au sujet de cette remarque du docteur de Clérambault, voir la troisième section du second chapitre. Voir également les travaux plus récents de Stéphanie Parent qui s'interroge dans son mémoire de maîtrise sur le degré de spontanéité des *Champs magnétiques*. Stéphanie Parent, « L'Écriture automatique des *Champs magnétiques* d'André Breton et de Philippe Soupault », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001.

³² Louis Aragon, « L'Homme coupé en deux : un commentaire d'Aragon en marge des "Champs magnétiques" d'André Breton et Philippe Soupault (Gallimard) », *op. cit.*, p. 6.

³³ André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques : le manuscrit original fac-similé et transcription*, Paris, Lachenal & Ritter, 1988, p. 93.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Id.*, « Les Champs magnétiques : Éclipses », *op. cit.*, p. 65.

caractère relativement incohérent, puisqu'ils ne figurent pas dans ce premier manuscrit, mais dans un second qui semble être une copie pour impression, aujourd'hui dispersée³⁶.

Cette part supplémentaire de travail sur le texte n'a pu être mise au jour que par l'étude du manuscrit désormais publié ; celui-ci nous permet de mesurer à quel point la voix tracée sur le papier n'est donc jamais pure, car surveillée. Le texte automatique témoigne d'abord et avant tout de cette conversation *endophasique* qui résulte de l'inconscient qui refait surface, en perpétuel combat contre la pensée consciente. Aussi, la pensée enfouie se manifeste-t-elle seulement dans le cadre d'un dialogue entre censure et dictée de l'inconscient ; pour l'atteindre, il faut passer par le composite dialogique qui l'allie avec la rature et le travail de déplacement. Au dialogue initial, repérable aux segments d'incongruité et qui affiche cette alternance entre pensée inconsciente et consciente, s'ajoute donc un second niveau de dialogue, soit celui entre le premier jet de l'écrit et le travail de correction.

Or, nous retrouvons ici de nouveau deux des principaux lieux communs que les premiers théoriciens du baroque ont relevés dans la construction de cette notion, soit l'aspect spontané et sauvage qui délaisse toute place à la construction travaillée et logique, de même que l'élément qui semble parfaitement opposé, soit l'artificialité décriée des œuvres baroques, en raison de la surcharge des figures de style à caractère surprenant³⁷, qui paraissent, de ce fait, exagérées et non naturelles. Nous savons aujourd'hui qu'il s'agissait davantage pour les artistes et écrivains baroques de créer l'illusion de spontanéité, de travailler en vue de donner naissance à des structures ouvertes, qui évoquent une certaine nouveauté et liberté, tout comme nous pouvons certainement comprendre que l'écriture automatique, si spontanée qu'elle soit ou qu'elle ait pu être revendiquée, comporte une part d'interférences de la conscience qui contribue à cet effet de spontanéité, mais aussi à générer les effets de surprise que provoquent les textes automatiques. Ce qu'il est intéressant de constater, c'est que finalement, l'aspect composite de l'automatisme scriptural ne relève pas d'une recherche en

³⁶ À ce propos, rappelons que les deux manuscrits des *Champs magnétiques* sont tous deux incomplets. Le premier, retrouvé en 1982 est à la Bibliothèque Nationale de France et a été publié, tandis que le second semble constituer une copie pour impression, autrefois dans une collection particulière, mais aujourd'hui dispersé. Voir à ce sujet Marguerite Bonnet, « Notice : Les Champs magnétiques », *op. cit.*, p. 1130-1133.

³⁷ Nous abordons cette question au dernier chapitre.

ce sens dans un premier temps, mais représente un danger constant que les surréalistes ont d'abord tenté d'éviter, pour parvenir au flux homogène et continu de la pensée inconsciente, mais dont l'échec fut admis en 1933, soit à la limite temporelle de notre période d'étude³⁸.

En effet, si Breton semble vouloir dissimuler cette hétérogénéité dans un premier temps³⁹, en 1933, dans « Le Message automatique », il parvient à l'avouer pour la déplorer, sous la formule bien connue de « l'infortune continue⁴⁰ » de l'écriture automatique. Toutefois, cette affirmation bretonienne se doit d'être nuancée, puisque le caractère même de l'automatisme scriptural est de ne pas obéir à cet idéal de pureté à l'existence uniquement théorique. Nous avons montré, effectivement, comment les parties logiques alternent avec celles incohérentes, ce qui constitue le dialogue initial. De plus, le travail de remaniement des textes ajoute à l'aspect composite des œuvres automatiques. À cet effet, nous voudrions attirer l'attention sur la suite de ce texte de Breton, où il poursuit sa pensée en énonçant l'existence d'« obstacles qui concourent, *dans la majorité des cas*, à détourner la coulée verbale de sa direction primitive⁴¹. » Si, « dans la majorité des cas », ces entraves tout externes à la dictée dévient le cours de l'automatisme, elles s'avèrent également essentielles à la relance du processus lorsqu'il s'essouffle et, en pratique, l'automatisme n'existe jamais en faisant parfaitement abstraction de ces « obstacles », qui sont simultanément des stimuli.

L'impératif dialogique prôné par Breton dans son premier manifeste qui soutenait, rappelons-le, que « [c]'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste

³⁸ Précisons toutefois que dès son deuxième manifeste Breton évoque ce problème, soit « l'apparition d'un poncif indiscutable à l'intérieur de ces textes ». André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 806. De plus, en 1932, dans sa « Lettre à A. Rolland de Renéville », il affirme que « [m]ême dans le mieux "non dirigé" se perçoivent, il faut bien le dire, certains frottements (encore que je n'aie pas désespéré de les éviter tout à fait, par un moyen à découvrir). Toujours est-il qu'un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de *l'arrangement en poème*. » *Id.*, « Point du jour : Lettre à A. Rolland de Renéville », *op. cit.*, p. 327. C'est l'auteur qui souligne.

³⁹ À ce propos, il est d'ailleurs intéressant de rappeler que, pendant très longtemps, le manuscrit des *Champs magnétiques* qui témoigne de l'emprise du travail de correction était considéré comme perdu ou même détruit jusqu'à ce qu'il réapparaisse mystérieusement en 1983 et que la Bibliothèque Nationale de France en fasse l'acquisition. Voir la note de Soupault à ce sujet reproduite dans Gérard Legrand, *André Breton en son temps*, Paris, Le Soleil noir, 1976, p. 196.

⁴⁰ André Breton, « Point du jour : Le Message automatique », *op. cit.*, p. 380.

⁴¹ *Ibid.* Nous soulignons.

s'adaptent le mieux⁴² » peut, à notre avis, être également compris en ce sens. Cette préférence accordée au dialogue s'explique non seulement du fait qu'il demeure au plus près de la manière dont l'automatisme psychique se manifeste spontanément, toujours interrompu par la pensée consciente, en dialogue constant, mais aussi parce qu'il permet de le stimuler. Ainsi, tandis que Breton éprouve en quelque sorte l'échec de l'écriture automatique en 1933, il reste pourtant qu'il avait déjà, dès 1924, prôné les ressources du dialogisme qui ouvrait la voie à un assemblage non homogène, où « les mots, les images [...] s'offrent [...] comme tremplins à l'esprit de celui qui écoute⁴³ », autrement dit, comme nous l'avons déjà mentionné, le stimulent. Cet alliage forcément hétérogène de l'écriture automatique n'est pas sans rappeler un autre des lieux communs de la notion de baroque, telle que construite par les premiers théoriciens. La catégorie du baroque ne peut en effet être comprise autrement que par l'esthétique du mélange, du composite, ou du « clair-obscur⁴⁴ », comme la définissait déjà Wölfflin pour les arts visuels à la fin du XIX^e siècle. Si Breton exprime une déception quant à l'idéal de pureté de la dictée automatique, dont le flux n'est pas ininterrompu mais s'abreuve sans cesse au conscient, nous devons toutefois constater qu'il privilégie paradoxalement les apports du monde extérieur pour permettre au dialogue qui dévoile la pensée irrationnelle de se manifester davantage.

L'intrusion de clichés, ou ce que Breton appelle « l'apparition d'un poncif indiscutable à l'intérieur de ces textes⁴⁵ », témoigne de la part d'éléments construits qui interfèrent dans ces textes, l'inconscient ne pouvant faire abstraction de l'apport de la culture. Si ces emprunts étaient déjà monnaie courante dès les premiers textes automatiques⁴⁶, le procédé se trouve

⁴² *Id.*, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 335. Précisons que l'échange que suppose le dialogue surréaliste se trouve réduit au strict minimum, « en dégageant les deux interlocuteurs des obligations de politesse. Chacun d'eux poursuit simplement son soliloque ». *Ibid.*, p. 336.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux d'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁵ André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 806. Rappelons que ce constat marque une évolution dans la pensée de Breton, puisqu'il s'oppose à l'affirmation du premier manifeste dans lequel l'auteur affirmait : « [j]e ne crois pas au prochain établissement d'un poncif surréaliste. » *Id.*, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 340.

⁴⁶ Outre les éléments appartenant à la situation physique immédiate des scripteurs qui s'introduisent dans l'écriture automatique, en raison de l'attention qui se focalise sur le monde extérieur, mentionnons également les apports culturels qui transparaissent dans les textes, que ce soit

poussé plus loin en 1930, dans l'automatisme actif de *L'Immaculée Conception*. Ne pouvons-nous lire comme une forme de dialogue la séquence intitulée « Le Sentiment de la nature⁴⁷ » qui se sert de la revue *La Nature* pour susciter véritablement la coulée automatique ? De même, ne pourrions-nous pas penser celle nommée « L'Amour⁴⁸ », comme un dialogue entre l'inconscient et les figures du *Kâmasûtra* ? Plus encore, ne serait-il pas envisageable de comprendre toute la partie des « Possessions⁴⁹ » qui regroupe les diverses tentatives de simulation de pathologies mentales comme un dialogue cette fois entre les connaissances médicales théoriques des auteurs et leur inconscient⁵⁰ ? Toutes ces sources externes servent de « tremplin⁵¹ » à l'épanouissement de l'inconscient, tout en le condamnant au composite.

Non seulement l'influence du monde extérieur est mise à profit pour créer cette hétérogénéité du discours qui garantit l'irruption de la pensée inconsciente, mais aussi le dialogue provenant du travail en collaboration qui permet également de s'assurer d'un flux automatique sinon pur, du moins constant. Comme le souligne Michel Murat, les grands ouvrages issus de l'automatisme obéissent à un impératif dialogique⁵² : dialogue entre deux,

les influences des œuvres de Lautréamont, d'Apollinaire ou de Baudelaire. Voir à ce propos, Marie-Paule Berranger, « *Poisson soluble* ou Les mains vierges dans la petite niche à fond bleu du travail », *op. cit.*, p. 93-111 ; Claude Abastado, « Écriture automatique et instance du sujet », *op. cit.*, p. 59-75.

⁴⁷ André Breton et Paul Éluard, « *L'Immaculée Conception : Les Médiations : Le Sentiment de la nature* », *op. cit.*, p. 870-874.

⁴⁸ *Id.*, « *L'Immaculée Conception : Les Médiations : L'Amour* », *op. cit.*, p. 874-877.

⁴⁹ *Id.*, « *L'Immaculée Conception : Les Possessions* », *op. cit.*, p. 848-863.

⁵⁰ Dans « Il n'y a rien d'incompréhensible », le détournement de l'article sur les musiciens paru dans une rubrique de *L'Intransigeant* peut également rappeler l'idée d'un dialogue entre ce texte initial et l'inconscient ; mais, dans ce cas, il nous semble que l'automatisme demeure beaucoup plus contrôlé et se borne à une pratique de subversion. Voir *Id.*, « *L'Immaculée Conception : Les Médiations : Il n'y a rien d'incompréhensible* », *op. cit.*, p. 867-869.

⁵¹ Nous empruntons ici le terme à Breton. André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 336.

⁵² Seul *Deuil pour Deuil* de Desnos fait exception. Voir à ce sujet, Michel Murat, « Jeux de l'automatisme », dans Michel Murat et Marie-Paule Berranger (dir. publ.), *Une Pelle au vent dans les sables du rêve*, *op. cit.*, p. 15. Rappelons par ailleurs que des séances d'écriture automatique étaient organisées en groupe dans l'appartement de Breton et que *Poisson soluble* est né de ces séances communes. Sarane Alexandrian le rappelle : « Breton réunit chez lui cinq ou six amis, pas toujours les mêmes ; ils s'échauffent dans une conversation générale [...] ou se racontent leurs rêves ; puis le silence se fait, chacun se retire dans un coin, ouvre un cahier, et se met à écrire à la vitesse V" ce qui

voire trois auteurs comme dans *Les Champs magnétiques*, *L'Immaculée Conception* et *Ralentir travaux* ou encore entre deux œuvres elles-mêmes, comme dans le cas de *Poisson soluble* qui répond au *Manifeste du surréalisme*. Lors de la réédition en 1968 de la première œuvre issue de cette pratique, Aragon rappelle l'importance de cette double présence, de cette double paternité en tant que condition primordiale à la réussite de l'expérience : « [i]l est certain que jamais André seul n'aurait écrit *Les Champs magnétiques* [...] le regard double a seul permis à Philippe Soupault et André Breton d'avancer sur la voie où nul ne les avait précédés, dans ces ténèbres où ils parlaient à voix haute⁵³. » Cette aventure fut entreprise à deux, car il y avait peut-être le danger de s'essouffler seul sous le joug de la censure, le langage construit prenant le dessus et mettant un terme à la subversion. Scripteur et écrivain prennent tour à tour la plume, à l'instar de Breton qui continue le texte de Soupault, lui donne parfois la réplique, le complète ensuite, créant ainsi cette hétérogénéité, garante de la hardiesse des propos. Le titre même de l'œuvre, *Les Champs magnétiques*, renvoie d'ailleurs à l'image de deux aimants dont les deux pôles ne sont pas sans évoquer les deux auteurs, forces s'attirant et se repoussant, aimants de l'inconscient, aimants du conscient en perpétuel dialogue.

Le dialogue intérieur original se trouve ainsi mis en abyme en quelque sorte dans celui qui se met en place entre les corrections et le premier jet de l'écriture, de même que dans celui entre les éléments provenant du monde extérieur et l'inconscient et enfin, dans celui qui s'instaure entre deux, voire trois auteurs. Nous retrouvons cette mise en abyme au niveau de la structure même de certaines œuvres : la pièce initiale relevant du spectacle purement intérieur, soit celle qui résulte de ce dialogue *endophasique*, se voit mise en scène, par le biais

lui passe par la tête. Un phénomène de contagion ou d'osmose se produit ; celui dont l'inspiration languit est gagné par la rapidité d'exécution de son voisin. [...] Une fois la séance achevée, chacun lit à voix haute sa production ; on pousse de grands éclats de rire devant des résultats par trop baroques, on savoure longuement les trouvailles inattendues. » Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, préf. de Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1974, p. 135. Soulignons au passage l'emploi du terme baroque qui revient dans cet extrait, synonyme certes d'extravagance avec une connotation positive, mais surtout qui provoque le rire. Serait-ce le même « rire [...] sauvage » qu'évoquait Breton, au sujet de certains passages des *Champs magnétiques*, dans ses annotations de l'exemplaire destiné au collectionneur René Gaffé ? Ces commentaires sont reproduits dans Marguerite Bonnet, « Notice : Les Champs magnétiques », *op. cit.*, p. 1130.

⁵³ Louis Aragon, « L'Homme coupé en deux : un commentaire d'Aragon en marge des "Champs magnétiques" d'André Breton et Philippe Soupault (Gallimard) », *op. cit.*, p. 5.

de la forme privilégiée pour en rendre compte, le dialogue. Au cœur des *Champs magnétiques*, un chapitre entier lève le rideau sur ce procédé. Dans « Barrières⁵⁴ », la présence de la ponctuation souligne le dialogue, signe de la lutte interne que livre chacun des écrivains. D'ailleurs, le titre peut suggérer l'image visuelle des marques de ponctuation qui délimitent le dialogue, tout en faisant référence aux obstacles que dresse la pensée logique.

Ce chapitre se rapproche de la forme dramatique en raison du fait qu'il est exclusivement constitué de dialogues. De plus, il n'est certes pas anodin que Breton intègre ses propres explorations théâtrales, soit les sketches *S'il vous plaît* et *Vous m'oubliez* à la seconde édition des *Champs magnétiques*⁵⁵. Cette première expérimentation excluait la présence des didascalies, second trait de l'énonciation dramaturgique⁵⁶, mais à peine quatre ans plus tard, elles apparaissent sous la plume de Péret dans « La Brebis galante⁵⁷ », dont un extrait est publié dès le premier numéro de *La Révolution surréaliste* dans la rubrique des « Textes surréalistes ». Ce texte constitue véritablement une pièce et contient donc non seulement des dialogues, mais aussi des didascalies. Ce procédé, quoique non généralisé, n'est pas isolé, puisque nous le retrouvons également chez Breton dans une des historiettes de *Poisson soluble*⁵⁸, même s'il préfère la désigner simplement comme une « courte scène dialoguée⁵⁹ ».

Les œuvres automatiques présentent ainsi d'une certaine manière une structure à emboîtement qui se retrouve d'ailleurs dans de nombreuses œuvres de la période baroque. Sa forme la plus connue est celle du théâtre dans le théâtre, procédé largement exploité par les

⁵⁴ André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : Barrières », *op. cit.*, p. 74-81.

⁵⁵ *Id.*, *Les Champs magnétiques, suivis de Vous m'oubliez et de S'il vous plaît*, *op. cit.*

⁵⁶ Voir à ce propos Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, nouv. éd., Paris, Belin, 1998.

⁵⁷ Benjamin Péret, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924, p. 9. La version publiée dans la revue se présente sans titre, comme tous les écrits de cette rubrique, mais est reprise dans le cadre d'un texte plus long, « La Brebis galante », qui ne débute pas directement avec le dialogue et les didascalies, mais avec une narration et des dialogues, sans didascalies. Voir *Id.*, « La Brebis galante », *Œuvres complètes*, t. 4, préf. de Robert Sabatier, Paris, José Corti, 1987, p. 142-144 pour l'extrait publié en revue et p. 137-169 pour l'ensemble du texte.

⁵⁸ André Breton, « Poisson soluble : 31 », *op. cit.*, p. 390-391.

⁵⁹ *Id.*, « Nadja », *op. cit.*, p. 693. Rappelons que non seulement ce sera le seul passage que Nadja lira du *Manifeste du surréalisme* et de *Poisson soluble*, mais qu'elle s'identifie au rôle d'Hélène. Voir *Ibid.*

dramaturges de l'époque désignée sous ce nom⁶⁰. Au cœur d'une pièce, le rideau se lève sur une autre pièce, celle-ci intérieure, qui vient souligner le fait que tout n'est que théâtre. Des personnages sont de la sorte transformés en spectateurs, tels que Lisidor dans *Les Songes des hommes esveillez* de Brosse⁶¹ ou encore Pridamant dans *L'Illusion comique* de Corneille, qui assistent sur scène, à l'instar des véritables spectateurs, à une pièce que d'autres personnages jouent pour eux. Si la vie de ces êtres fictifs n'est que théâtre, les spectateurs en viennent également à douter de la réalité de la leur. Qu'est-ce que cette mise en abyme, ce théâtre mental dans le théâtre, ce dialogue initial redoublé, multiplié, répété, comme en écho à travers les différents types de dialogues que nous avons identifiés dans les textes automatiques ? Un procédé qui insiste sur le dialogue prouve certes que le monde intérieur n'est que théâtre. Peut-on en retirer une équivalence plus profonde qui se rapprocherait davantage de la vision baroque du *theatrum mundi* ? En dépit du fait que Breton semble contester les possibilités du genre dramatique, il reste que de nombreux éléments théâtraux sont utilisés pour exprimer les mouvements psychiques.

Outre la théâtralité intrinsèque à l'automatisme sur laquelle nous nous sommes penchée dans le chapitre précédent, la présence du dédoublement et du dialogue corrobore cette idée, de même que les multiples références à l'univers théâtral que l'on retrouve dans les textes automatiques. Par exemple, les deux chapitres « Le Pagure dit : » des *Champs magnétiques*, construits de manière symétrique, en ce qu'ils comportent dix sections chacun, se font écho : dans le premier, écrit par Breton, la seconde section s'intitule « Rideaux », alors que dans le second, de la main de Soupault, la deuxième section est titrée « On applaudit⁶² ». Les rideaux qui se lèvent sur la scène laissent place à la représentation intérieure qui se déroule en chacun des auteurs et nous pouvons y percevoir d'emblée l'importance de la structure dialogique qui met en place l'échange entre les textes de Breton et ceux de Soupault. De même, dans la

⁶⁰ Voir à ce propos, Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, *op. cit.*

⁶¹ Voir Brosse, *Les Songes des hommes esveillez : comédie de Mr. Brosse*, Paris, Veuve Nicolas de Sercy, 1646. Nous reviendrons sur cette pièce dans les pages suivantes.

⁶² André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : Le Pagure dit : Rideaux », *op. cit.*, p. 93 ; *Id.*, « Les Champs magnétiques : Le Pagure dit : On applaudit », *op. cit.*, p. 98. Mentionnons également que dans le premier chapitre « Le Pagure dit : » Breton introduit une référence supplémentaire au théâtre, en évoquant « [l]a rampe au théâtre ou la barre d'appui ». *Id.*, « Les Champs magnétiques : Le Pagure dit : Les Jeunes pousses », *op. cit.*, p. 96.

première historiette de *Poisson soluble* nous retrouvons une référence énoncée encore plus clairement : « [à] distance je ne vois plus clair, c'est comme si une cascade s'interposait entre le théâtre de ma vie et moi qui n'en suis pas le principal acteur⁶³. » Ce « théâtre de ma vie » renvoie au monde intérieur, dans lequel l'automatisme psychique règne. S'il n'en est plus l'acteur principal, c'est parce que celui-ci n'est autre que ce double qui n'est pas brimé par le monde où règne la logique, tandis que la cascade explique le sentiment d'étrangeté ressenti face à ce théâtre intime. Il est donc spectateur de sa propre vie intérieure qui se trouve théâtralisée et se voit dépossédé du rôle qu'il est censé y jouer en raison même du processus de dédoublement qui opère au sein de l'automatisme.

Le rêve lui-même, dans lequel l'« automatisme psychique⁶⁴ » qui définit le surréalisme trouve sa source, est également expliqué en termes qui relèvent de la dramaturgie. Dans *Les Vases communicants*, publiés en 1932, la comparaison de Breton est explicite ; il affirme d'abord le « besoin inhérent au rêve de *magnifier* et de *dramatiser*, autrement dit de présenter sous une forme théâtrale des plus intéressantes, des plus frappantes, ce qui s'est en réalité conçu et développé assez lentement, sans heurts trop appréciables⁶⁵ ». Il continue sa pensée en allant même jusqu'à la défense de la règle classique des trois unités : « [p]eut-être même y a-t-il là, puisque je parle de théâtre, de quoi justifier dans une certaine mesure la règle des *trois unités*, telle qu'elle s'est imposée curieusement à la tragédie classique⁶⁶ ». Nous verrons que les surréalistes, comme l'auront fait les baroques avant eux, ne privilégieront néanmoins pas cette voie du respect des unités dans la dramaturgie, voie tombée en désuétude au XX^e siècle. Ce texte demeure pratiquement à l'extrême limite temporelle de notre corpus, mais nous retrouvons déjà les mêmes idées qui sont évoquées dès le départ⁶⁷.

⁶³ André Breton, « Poisson soluble : 1 », *op. cit.*, p. 351.

⁶⁴ *Id.*, « Les Pas perdus : Entrée des médiums », *op. cit.*, p. 274.

⁶⁵ *Id.*, « Les Vases communicants, I », *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 136.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ À titre d'exemple, rappelons, entre autres, que dans *Poisson soluble* le sommeil est associé à la rampe qui sépare la salle, soit la vie diurne, de la scène, soit le rêve : « la rampe, n'est-ce pas le sommeil lui-même ». De même, dès *Les Champs magnétiques*, nous retrouvons le rapprochement entre « rêve » et « drame » dans un extrait tel que celui-ci : « [o]n nous a fait visiter des manufactures de rêves à bon marché et les magasins remplis de drames obscurs. » *Id.*, « Poisson soluble : 13 », *op. cit.*,

Il faut rappeler ici, c'est le fait que le *topos* du *theatrum mundi* baroque se décline conjointement à celui de la vie comme songe. Si Calderón s'intéresse au *El gran teatro del mundo*⁶⁸, il ne faut pas oublier qu'il affirmera également que *La Vida es sueño*⁶⁹, et ces deux motifs constitutifs de la vision baroque du monde seront déclinés sans fin par tous les auteurs de cette période. Une équivalence s'instaure de la sorte entre théâtre, vie et rêve, en raison du caractère éphémère, instable et illusoire qu'ils partagent tous trois. Nous avons montré que pour les surréalistes le monde intérieur qui comprend bien entendu le rêve est indissociable du théâtre. Nous retrouvons donc ici la première équivalence de cette équation baroque, celle entre rêve et théâtre. De plus, si le monde intérieur relève du théâtre, la dramaturgie surréaliste présente également les éléments du rêve. Vitrac avouera d'ailleurs au sujet de ses *Mystères de l'amour*, que « pour la première fois un rêve réel fut réalisé sur le théâtre⁷⁰ ». Nous verrons plus loin en quoi ce théâtre-rêve a des éléments communs avec le théâtre baroque, mais pour l'instant, mentionnons simplement, en guise d'illustration de cet aspect onirique, la métamorphose subite des personnages qui rappelle le travail de déplacement du rêve, en accord avec la théorie psychanalytique : sans aucune explication ni transition, Dovic se transforme en Lloyd George au deuxième tableau et Patrice en Mussolini au quatrième⁷¹.

Dans la dramaturgie baroque, même si la pièce qui demeure la référence à ce propos, *La Vida es sueño* de Calderón, ne présente pas de véritable rêve sur scène, de nombreux

p. 366 ; André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : La Glace sans tain », *op. cit.*, p. 54.

⁶⁸ Pedro Calderón de la Barca, *Le Grand théâtre du monde : el gran teatro del mundo*, éd. François Bonfils, trad. de l'espagnol par François Bonfils, [Paris], Flammarion, 2003. Précisons que cette pièce espagnole publiée en 1655 est représentée pour la première fois en 1635.

⁶⁹ *Id.*, *La Vie est un songe*, trad. de l'espagnol par Antoine de Latour, éd. de Didier Souiller, Paris, Librairie générale française, 1996. Précisons que cette pièce espagnole est publiée pour la première fois en 1636.

⁷⁰ Déclaration tirée du « Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique », attribuée à Roger Vitrac par de nombreux critiques, dont Henri Béhar. Antonin Artaud, « Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique : Le Théâtre Alfred Jarry en 1930 », *Œuvres complètes*, t. 2, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, 1980, p. 39. C'est l'auteur qui souligne ; cité dans Henri Béhar, *Roger Vitrac : un réprouvé du surréalisme*, Paris, A.-G. Nizet, 1966, p. 176.

⁷¹ Roger Vitrac, « Les Mystères de l'amour », *op. cit.*, Acte I, Deuxième tableau, p. 26-29 pour Lloyd George et Acte II, Quatrième tableau, p. 42-45 pour Mussolini. Précisons cette transition subtile entre le troisième et le quatrième tableau : les paroles de Léa, à la fin du troisième tableau, souhaitant « [b]onne nuit » à Patrice, instaurent l'épisode du tableau suivant, soit la transformation de Patrice en Mussolini sous le signe de l'onirisme. Voir *Ibid.*, Acte II, Troisième tableau, p. 39.

dramaturges de l'époque mettent en scène des songes⁷². Aussi nous paraît-il faux d'affirmer, comme le fait Sarane Alexandrian, dans sa célèbre étude sur le rôle du rêve au sein du surréalisme, que le baroque, dont il cite comme représentant Quevedo, quoique s'intéressant à cet état, ne plonge pas dans ses abîmes afin de mettre en valeur son pouvoir de désorientation sur l'esprit⁷³. Le baroque, noyé dans l'illusion, savait en effet goûter particulièrement ces égarements et, outre le rêve lui-même, explore sur scène de nombreux états limite, que ce soit l'ivresse, le moment précédant le sommeil, ou encore, celui typiquement baroque de la mystification théâtrale, comme c'est le cas, par exemple, dans *Les Songes des hommes esveillés*⁷⁴ de Brosse.

Qu'en est-il, chez les surréalistes, de l'équivalence posée dans la vision baroque du monde entre vie et rêve ? Dès le premier manifeste, Breton évoque Pascal lorsqu'il traite de l'« allure naturelle⁷⁵ » du rêve et de la certitude qu'il confère au rêveur quant au fait de la réalité de ce qu'il vit, en dépit de l'extravagance de ses aventures oniriques. En effet, l'auteur généralement considéré comme classique par les premiers historiens de la littérature, comme nous l'avons mentionné, mais qui se rapproche pourtant du point de vue baroque quant à cette question de la similitude entre veille et rêve, n'écrivait-il pas à ce propos :

personne n'a d'assurance hors la foy, s'il veille, ou s'il dort ; veu que durant le sommeil on ne croit pas moins fermement veiller, qu'en veillant effectivement. On croit voir les espaces, les figures, les mouvemens ; on sent couler le temps, on le mesure ; & enfin on agit de mesme qu'éveillé. De sorte que la moitié de la vie se passant en sommeil par nostre propre aveu, où, quoy qu'il nous en

⁷² Voir à ce propos l'article de Morel qui, sur les 73 songes représentés sur scène entre 1610 et 1691 qu'il répertorie, en dénombre près de 57 uniquement au courant de la première moitié du XVII^e siècle. Jacques Morel, « Le Songe au théâtre : I- La Présentation scénique du songe dans les tragédies françaises au XVII^e siècle », *Revue d'Histoire du théâtre*, vol. 3, 1951, p. 153-161.

⁷³ Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, op. cit., p. 22. Pour une histoire du songe au XVII^e siècle et un résumé de l'ostracisme dont fait généralement preuve la critique à l'égard du rêve précédant le romantisme, voir Florence Dumora, « Faire l'histoire du rêve », dans Nathalie Dauvois et Jean-Philippe Gersperrin (dir. publ.), *Songes et songeurs (XIII^e-XVIII^e siècle)*, [Québec], Presses de l'Université Laval, 2003, p. 15-32 ; Id., *L'Œuvre nocturne : songe et représentation au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005.

⁷⁴ Brosse, *Les Songes des hommes esveillés : comédie de Mr. Brosse*, op. cit. Voir à ce propos Florence Dumora, « Chapitre 13 : Illusion comique et illusion onirique : Nicolas Brosse », *L'Œuvre nocturne : Songe et représentation au XVII^e siècle*, op. cit., p. 387-417.

⁷⁵ André Breton, « Manifeste du surréalisme », op. cit., p. 319.

paraisse, nous n'avons aucune idée du vray, tous nos sentiments estant alors des illusions, qui sçait si cette autre moitié de la vie où nous pensons veiller n'est pas un sommeil un peu différent du premier, dont nous nous éveillons quand nous pensons dormir [...] ⁷⁶ ?

En s'inscrivant sous la tutelle pascalienne, Breton pose dans un premier temps, dans son *Manifeste du surréalisme*, l'équivalence entre vie diurne et rêve, en accord avec la conception baroque du monde. Mentionnons à ce propos que si le rêve n'est pas proprement un élément baroque, il reste néanmoins que les auteurs baroques le privilégient⁷⁷. Ils comparent effectivement la vie « [a]u songe vagabond muable & passager⁷⁸ », comme le fait Chassignet, ou encore, de manière plus précise, ils rapprochent, à l'instar de Tristan L'Hermite, les « terrestres plaisirs » des « images d'un songe⁷⁹ », pour réitérer sans cesse la même équivalence résumée dans ces vers de Des Barreaux : « qu'est-ce que cette vie ?/C'est un songe qui dure un peu plus qu'une nuit⁸⁰ ».

Alors que la pensée pascalienne sur le rêve demeure simplement suggérée dans le premier manifeste, au cours des années trente, Breton la reprend dans *Les Vases communicants* pour la citer cette fois textuellement, l'approfondir et la nuancer⁸¹. C'est ainsi

⁷⁶ Blaise Pascal, « XXI : Contrarietez étonnantes qui se trouvent dans la nature de l'homme à l'égard de la vérité, du bon-heur, & de plusieurs autres choses », *Pensées de M. Pascal sur la religion, et sur quelques autres sujets, qui ont été trouvées après sa mort parmy ses papiers*, préf. d'Étienne Perier, Paris, Guillaume Desprez, 1669, p. 159-160.

⁷⁷ Voir à ce sujet, Georges Forestier, « Le Rêve littéraire du baroque au classicisme : réflexes typologiques et enjeux esthétiques », *Revue des sciences humaines : rêver en France au XVII^e siècle*, vol. 82, n° 211, juillet-septembre 1988, p. 213-235.

⁷⁸ Jean-Baptiste Chassignet, « CCLXIII », *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, *op. cit.*, p. 231 ; cité dans Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, t. 2, *op. cit.*, p. 71.

⁷⁹ Tristan L'Hermite, « Sonnet », *Les Vers héroïques du sieur Tristan Lhermite*, Paris, Jean Baptiste Loyson et Nicolas Portier, 1648, p. 388 ; cité dans Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, t. 2, *op. cit.*, p. 93.

⁸⁰ Jacques Vallée Des Barreaux, « Sonnet », *La Vie et les œuvres complètes de Jacques Vallée Des Barreaux : 1599-1673*, éd. de Marie-Françoise Baverel-Croissant, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 291. Ce poème est également cité dans l'anthologie de Rousset. Voir Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, t. 2, *op. cit.*, p. 94.

⁸¹ Nous reproduisons ici la citation donnée par Breton qui est identique, si ce n'est de l'orthographe et des coupures opérées, à celle de la première édition des *Pensées* : « [p]ersonne n'a d'assurance hors la foi s'il veille ou s'il dort ; vu que durant le sommeil on ne croit pas moins fermement veiller qu'en veillant effectivement... De sorte que la moitié de la vie se passant en sommeil par notre propre aveu... qui sait si cette autre moitié de la vie où nous pensons veiller n'est

qu'il y conteste l'idée de transcendance qui sous-tend le fragment de Pascal, mais aussi ce qu'il nomme « cette tricherie au bénéfice du sommeil⁸² », soit le fait que rêve et veille ont en commun la vie et que, dès lors, il n'y a pas de motif valable, selon lui, de faire du phénomène de veille un simple rêve. Ce qu'il refuse surtout, c'est de parvenir au constat de l'illusion de la vie réelle à partir de l'équivalence posée entre veille et rêve, pour l'opposer à celle éternelle de l'au-delà⁸³.

En somme, pour les baroques, la veille a aussi peu d'importance que le rêve, tandis que pour les surréalistes, le rêve a autant d'importance que la veille. Si nous y retrouvons dans les deux cas une égalité, elle a, bien entendu, des implications divergentes : les baroques opposent de cette façon la vie terrestre à celle éternelle, alors que les surréalistes prônent plutôt la prise en compte du rêve afin de remédier à la « médiocrité de [leur] univers⁸⁴ » et parvenir à la surréalité, comprise comme immanente à la réalité. Le meilleur exemple que l'on puisse en donner se trouve dans un texte de Desnos, « La Confession d'un enfant du siècle », dans lequel il affirme : « je vivais double », à la fois dans le monde du rêve et dans celui de la veille, les portes du rêve ouvertes envahissant la vie diurne. Si les baroques estimaient que tout n'est qu'illusion, la veille comme le rêve, pour les rejeter au profit de la vie éternelle, Desnos y soutient plutôt l'importance de ces illusions qui deviennent, sous sa plume de « précieuses réalités⁸⁵ ».

Au lieu du doute généralisé qui concerne la possibilité d'accéder par les sens à la connaissance, il s'agit davantage pour les surréalistes de parvenir au constat de l'insuffisance

pas un sommeil un peu différent du premier, dont nous nous éveillons quand nous pensons dormir ? » André Breton, « Les Vases communicants, II », *op. cit.*, p. 179.

⁸² *Ibid.*, p. 180.

⁸³ Suivant les préceptes de la dialectique hégélienne, Breton parvient à affirmer que l'essentiel demeure, une fois les aspects communs du rêve et de la veille établis, de comprendre également leur distinction, pour « renforcer de leur *unité* la conception matérialiste du monde réel ». *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne. Outre ce qu'elle doit à Hegel, la vision surréaliste du rêve et de la vie diurne s'infléchit pour correspondre aux préoccupations politiques du mouvement, dans cette volonté d'en offrir une vision matérialiste.

⁸⁴ *Id.*, « Point du jour : Introduction au discours sur le peu de réalité », *op. cit.*, p. 276.

⁸⁵ Nous reproduisons ici l'intégralité de la phrase pour bien en saisir le sens : « [j]e n'ai perdu aucune de mes illusions ou plutôt je n'ai perdu aucune de ces précieuses réalités nécessaires à la vie. » Robert Desnos, « La Confession d'un enfant du siècle », *La Révolution surréaliste*, n° 6, 1^{er} mars 1926, p. 19.

du réel s'il ne prend pas en compte les apports du rêve, mais aussi de la folie et de l'irrationnel. Plus qu'une simple équivalence, Breton offre l'image de « vases communicants⁸⁶ », l'état de rêve se manifestant dans celui de veille et inversement. De l'instabilité baroque du monde qui stipule conjointement que celui-ci, sans cesse changeant et multiple, dépend du point de vue de chacun, nous parvenons, chez les surréalistes, à une crise profonde de la réalité qui se manifeste par le besoin de la changer pour la rendre conforme au désir. Aussi Desnos affirme-t-il dans le texte précédemment cité au sujet de sa « [c]hère double vie » :

[s]eul dans la rue ou parmi les gens j'imagine constamment des péripéties inattendues, des rencontres désirées. [...] J'ai fait jouer à tant de gens des rôles divers dans des tragédies que bientôt leur physionomie même se modifie à mes yeux. Je ne fais plus le partage de leurs actions propres et celles que je machine⁸⁷.

Dans ce cas précis, puisque les surréalistes ne désirent rien d'autre que de parvenir à cet automatisme psychique présent dans le monde intérieur pour le libérer, le laisser envahir le monde diurne et réel, afin de le transformer, nous pouvons envisager le rapport qui se met en place entre le réel et le théâtre, soit ce qui constitue, selon la perspective de notre analyse, la troisième équivalence baroque.

Nous savons que la conception baroque du *theatrum mundi* est influencée par la théorie platonicienne de la caverne. Or, nous pouvons percevoir un écho à celle-ci chez Breton, dans le poème « Rideau rideau » du *Revolver à cheveux blancs*. Il y développe nettement ce thème du spectacle, de la vie et du rêve, ainsi que celui du dédoublement caractéristique de l'automatisme. Il y décrit d'abord le théâtre qui se déroule devant ses yeux, « [l]es théâtres vagabonds des saisons qui auront joué ma vie⁸⁸ ». Soulignons ici que, s'il s'agit de cette même conception baroque qui fait de la vie de l'homme un simple rôle joué sur un théâtre, Breton exprime toutefois un sentiment de distanciation par rapport au spectacle, n'y

⁸⁶ Voir à ce propos le « prière d'insérer » écrit par Breton et reproduit dans Marguerite Bonnet et Étienne-Alain Hubert, « Notice : Les Vases communicants », dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 1350-1351.

⁸⁷ Robert Desnos, « La Confession d'un enfant du siècle », *op. cit.*, p. 19.

⁸⁸ André Breton, « Le Revolver à cheveux blancs : 1924-1932 : Rideau rideau », *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 91.

participant pas *a priori*, mais se bornant à affirmer sa place de spectateur turbulent (contestataire ?) – la représentation de sa vie se déroule en effet « sous [s]es sifflets⁸⁹ » et cris. Ce procédé est accentué dans la suite du poème puisque, enfermé dans un « cachot » qui constitue l'avant-scène – et c'est là qu'intervient plus explicitement le mythe de la grotte platonicienne – il aperçoit de la prison où il se trouve « un personnage [...] qui s'était fait un masque de [s]es traits⁹⁰ ». Il tente le suicide, autrement dit de parvenir à l'anéantissement complet de la conscience et de la censure, mais sans succès. Nous pouvons de la sorte percevoir la bataille livrée dans le cadre de la pratique de l'automatisme entre conscient et inconscient.

« Soudain la caverne se faisait plus profonde⁹¹ », tandis que le rêve reprend ses droits et il se trouve enfin libre « de chasser les apparences réelles⁹² », alors qu'il aperçoit sa silhouette transpercée d'une balle en plein cœur. Nous retrouvons ici le mythe de la caverne platonicienne – les termes de Breton sont explicites, « cachot », « caverne », « silhouette » – mais aussi cette idée des « apparences réelles » qui sont « chassées ». Les éléments de cette conception platonicienne qui avait su trouver la faveur des baroques se retrouvent donc chez Breton. Notons néanmoins une différence importante : si pour les premiers elle exprimait parfaitement l'aspect illusoire des apparences du réel pour les opposer au seul monde véritable et non illusoire qu'est celui de l'au-delà, aucune tentation de ce type n'est formulée par l'auteur surréaliste. Au contraire, est encensée la « [l]iberté de chasser [...] les apparences réelles ». L'aspect illusoire de celles-ci n'est pas explicitement formulé, toutefois, sa comparaison avec le théâtre opère cette déréalisation. De plus, cette liberté tant recherchée est procurée par le rêve, le texte mentionnant bien cette fois le lien avec le sommeil : « [l]iberté de m'enfuir en traîneau de mon lit⁹³ ».

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, p. 92.

⁹³ *Ibid.* Soulignons qu'une des versions non retenues du manuscrit est plus explicite : « [l]iberté de m'enfuir en traîneau je n'avais pour cela qu'à utiliser le drap de mon lit » ; cité dans *Id.*, « Le Revolver à cheveux blancs : Rideau rideau : Notes et variantes », *op. cit.*, p. 1344.

Entre le rêve, la réalité et le théâtre, nous pouvons percevoir des liens profonds chez les surréalistes, tout comme c'est le cas, dans l'esthétique baroque, ce que les premiers théoriciens de la notion n'ont toutefois pas identifié précisément, puisque nous ne retrouvons pas cette équivalence parmi les principaux lieux communs exposés dans le premier chapitre⁹⁴. De ce point de vue, les éléments similaires que nous percevons ici, quoique non identiques, soulignons-le, relèveraient davantage d'affinités ou d'influences des œuvres appartenant à la période désignée sous le nom de baroque, que d'une influence de la critique contemporaine du surréalisme et qui s'attache à la construction de la notion de baroque.

Pour prouver véritablement, à la fois la résurgence de ce *topos* baroque, mais également son renversement dans l'univers surréaliste, il suffit de citer ici un extrait d'une historiette de *Deuil pour Deuil*. Dans ce texte automatique, Desnos affiche nettement l'équation entre rêve, théâtre et vie, de même que, peut-être, celle entre baroque et surréalisme :

[I]a surprenante métamorphose du sommeil nous rend égaux aux dieux. Leurs actions sont réduites à l'importance de celles des acteurs sur une scène subventionnée et nous, vêtus du frac, à la loge ou à l'avant-scène, nous les applaudissons. Quand le spectacle languit, nous montons à leur place et là, pour le plaisir, nous courrons à de mortelles aventures⁹⁵.

Si la fin de la citation nous révèle sans détour le *topos* du *theatrum mundi*, tout le début du passage en présente d'abord le retournement. Ce n'est plus l'être humain qui est acteur sur la grande scène du monde, théâtre auquel assiste Dieu mais, à travers le sommeil, les hommes sont les spectateurs de ce théâtre où les dieux font le spectacle. Ce n'est qu'au moment où le rêve commence à se dissiper que l'homme entre en scène, dans la vie diurne pour jouer sa vie.

Le parcours suivi à travers cette première section nous permet de mieux comprendre que s'il peut paraître un effort moderne d'inclure dans cette conception baroque de l'universalité

⁹⁴ En 1910, Lucien-Paul Thomas se penche sur cette question chez Calderón sans toutefois avoir recours à la notion de baroque. Voir Lucien-Paul Thomas, « La Genèse de la philosophie et le Symbolisme dans "La Vie est un Songe" de Calderón », dans Anonyme, *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmette à l'occasion de son 25^e anniversaire d'enseignement*, t. 2, Paris, Honoré Champion, 1910, p. 751-783.

⁹⁵ Robert Desnos, « Deuil pour deuil », *op. cit.*, p. 210.

du théâtre celle du théâtre interne et mental qui fascine les surréalistes, il n'en demeure pas moins que la dramaturgie constitue une des assises dans les deux cas, et ce, en dépit du regard en apparence accusateur porté par Breton à son endroit dans le passage fort connu de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*⁹⁶. Comment expliquer alors ce refus apparent et quel rôle joue véritablement le théâtre au sein du mouvement ?

4.2 Le « théâtre éternel », antidote au « peu de réalité », ou le monde comme théâtre

Jacqueline Chénieux-Gendron apporte des éléments de réponse à cette interrogation en offrant une analyse de cet extrait qui diffère de celle soutenue par la plupart des critiques. Elle souligne l'erreur habituelle d'interprétation qui conduit à voir dans le texte de Breton une accusation du théâtre. Selon elle, « [c]e mouvement, notamment dans sa version bretonienne, n'a ni craint ni refusé le théâtre ; il en a au contraire prôné toutes les ressources. (Le seul tort que je reconnaisse au surréalisme est qu'il se laisse trop bien vulgariser. C'est-à-dire déformer⁹⁷.) » Elle insiste sur le fait que celui-ci loue le « théâtre éternel⁹⁸ », à l'encontre du genre aristotélicien qui laisse de côté ce qui ne corrobore pas la vraisemblance et ne permet pas la coexistence du tragique et du comique en son sein.

Or, le théâtre baroque a su ignorer bon nombre de ces règles, en raison même du fait qu'elles ont été introduites en France après la période nommée baroque, et cela, par les classiques qui renouaient avec ces principes défendus dans l'Antiquité⁹⁹. Cet aspect a d'ailleurs retenu l'attention des premiers historiens français de la littérature, ce que prouve l'étiquette d'« Irréguliers¹⁰⁰ » qu'ils réservaient aux auteurs baroques. En outre, rappelons que cette perception d'irrégularité contribue au jugement défavorable qui pesait encore au

⁹⁶ Voir André Breton, « Point du jour : Introduction au discours sur le peu de réalité », *op. cit.*, p. 266.

⁹⁷ Jacqueline Chénieux-Gendron, « Regards croisés : présentation / représentation du surréalisme, notamment dans les revues », dans Claude Bommertz et Jacqueline Chénieux-Gendron (dir. publ.), *Regards / mises en scène dans le surréalisme et les avant-gardes*, Leuven, Peeters, 2002, p. 221.

⁹⁸ André Breton, « Point du jour : Introduction au discours sur le peu de réalité », *op. cit.*, p. 266.

⁹⁹ Sur ces questions de chronologie nous renvoyons à notre premier chapitre, plus précisément à la troisième section.

¹⁰⁰ Ferdinand Brunetière, *Histoire de la littérature française classique*, *op. cit.*, p. 122. C'est l'auteur qui souligne.

début du XX^e siècle sur ces auteurs jugés mineurs et généralement peu étudiés. La vraisemblance, de même que la bienséance sont bafouées dans la dramaturgie baroque, tandis que le goût du mouvement et de l'instabilité donnent naissance à une structure composite qui allie tragique et comique en son sein. De nouvelles pièces hybrides apparaissent ce dont témoigne la naissance de la tragi-comédie, dans laquelle, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, les romantiques, tel Hugo¹⁰¹, percevaient une affinité avec leur propre drame. Intrigues décuplées, temporalité distendue, multiplication des lieux et actions autrefois relayées aux coulisses envahissent la scène et constituent l'essence même du théâtre de la période baroque.

Il suffit, pour s'en convaincre, de se remémorer l'« étrange monstre¹⁰² » de Corneille. Au premier acte de *L'Illusion comique* Pridamant, sans nouvelles de son fils, Clindor, consulte un magicien, Alcandre, qui entreprend dans une grotte le récit de ses aventures. Au second, débute la mise en abîme avec le spectacle magique qu'Alcandre fait de la vie de Clindor. Par la suite, ce dernier qui courtise simultanément Isabelle et sa servante Lise, se débarrassera de deux rivaux, également prétendants d'Isabelle, Matamore et Adraste. Piégé par la jalousie de Lise, il tuera le dernier et se retrouvera en prison. Au cours du quatrième acte, Clindor réalisera l'authenticité de son amour pour Isabelle, tandis que Lise, considérant que la peine de mort que risque celui-ci serait une punition exagérée, le sauve. Le dernier acte présente les changements dans la vie des personnages principaux, deux ans plus tard ; pour faire accepter à son père la vie de comédien que mène Clindor, Alcandre fait l'éloge du théâtre, en le lui donnant à contempler. Nous pouvons mesurer, à la difficulté même de résumer brièvement cette tragi-comédie, le fait que Corneille ne compose nullement dans l'optique du respect des préceptes aristotéliens 'qui prévaudront par la suite dans le classicisme du XVII^e siècle et que Breton semble avoir retenus dans sa diatribe contre le théâtre. De plus, soulignons la présence du théâtre dans le théâtre, aspect sur lequel nous reviendrons.

¹⁰¹ Voir Victor Hugo, *Cromwell : drame*, op. cit., p. XX.

¹⁰² Pierre Corneille, « A Mademoiselle M. F. D. R. », *L'Illusion comique : comédie publiée d'après la première édition (1639), avec les variantes*, op. cit., p. 3.

Chénieux-Gendron développe sa réflexion sur la vision bretonienne du théâtre en commentant l'extrait bien connu de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* qui la résume et sur lequel nous nous sommes penchée dans l'introduction de ce chapitre. Elle affirme à ce propos que l'expression « image étrangère¹⁰³ » peut se révéler une formule favorable au théâtre, puisque l'étrangeté, le bizarre¹⁰⁴ et l'altérité trouvent toujours une place privilégiée dans les écrits surréalistes. Pour elle, la première phrase constitue en fait une louange du « théâtre éternel¹⁰⁵ », auquel Breton oppose, dans la seconde¹⁰⁶, celui qui mise sur les impératifs de vraisemblance et la psychologie des personnages. Comme pour prouver les potentialités d'un théâtre surréaliste, Breton insère d'ailleurs dans l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*, suite à ce que nous pouvons, sous cette lumière, qualifier désormais d'apologie d'un théâtre particulier, le « Colloque des armures¹⁰⁷ », partie dans laquelle nous retrouvons dialogues et didascalies, témoignage de la pratique surréaliste d'une certaine forme dramatique.

Il est important de souligner que ce type de mélange de dialogue romanesque et théâtral est récurrent dans les écrits surréalistes¹⁰⁸. Si l'esthétique baroque s'épanouit pleinement dans

¹⁰³ André Breton, « Point du jour : Introduction au discours sur le peu de réalité », *op. cit.*, p. 266.

¹⁰⁴ L'étrangeté et le bizarre, faut-il le rappeler, sont des caractéristiques associées à la notion de baroque par les premiers théoriciens.

¹⁰⁵ Nous reproduisons ici l'intégralité de cette première phrase : « [ô] théâtre éternel, tu exiges que non seulement pour jouer le rôle d'un autre, mais encore pour dicter ce rôle, nous nous masquions à sa ressemblance, que la glace devant laquelle nous passons nous envoie de nous une image étrangère. » *Ibid.*

¹⁰⁶ Nous reprenons ici cette seconde phrase : « [l']imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-mêmes. » *Ibid.*

¹⁰⁷ *Id.*, « Introduction au discours sur le peu de réalité : Colloque des armures », *op. cit.*, p. 267.

¹⁰⁸ Outre le « Colloque des armures » et l'exemple sur lequel nous nous attarderons à la page suivante, il se retrouve dans Louis Aragon, *Anicet ou le Panorama*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921, p. 73, p. 87, p. 142, p. 174 et p. 186-188 ; *Id.*, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra : L'Homme converse avec ses facultés : Saynète », *op. cit.*, p. 187-188 ; *Id.*, « Le Paysan de Paris : Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *op. cit.*, p. 251-252 et p. 277-278 ; Antonin Artaud, « L'Ombilic des limbes : Paul les Oiseaux, ou la Place de l'Amour », *L'Ombilic des limbes ; précédé de Correspondance avec Jacques Rivière ; et suivi de : Le Pèse-nerfs ; Fragments d'un journal d'Enfer ; l'Art et la mort ; Textes de la période surréaliste*, *op. cit.*, p. 59 ; *Id.*, « L'Ombilic des limbes : Le Jet de Sang », *L'Ombilic des limbes ; précédé de Correspondance avec Jacques Rivière ; et suivi de : Le Pèse-nerfs ; Fragments d'un journal d'Enfer ; l'Art et la mort ; Textes de la période surréaliste*, *op. cit.*, p. 76-83 ; René Crevel, *Détours*, préf. de Michel Carassou, Paris, Pauvert, 1985 [1924], p. 76-77 ; *Id.*, *Êtes-vous fous ?*, Paris, Gallimard, 1981 [1929], p. 111 ;

le théâtre, ce que prouve d'ailleurs sa conception du *theatrum mundi*, il semble que chez les surréalistes, celui-ci s'immisce dans les textes qui devraient l'exclure *a priori*. Nous l'avons mentionné, la condamnation du roman engendre sa subversion et le recours au théâtre fait partie de ces formes de détournement privilégiées par les surréalistes. De nombreux textes présentent ainsi enchâssées des didascalies. Tania Collani s'attache à en distinguer les divers types pour prouver l'« hybridation stylistique¹⁰⁹ » qui caractérise la prose surréaliste. Les didascalies introduisent une forme de rupture dans les ouvrages et contribuent également à leur aspect composite. Or, on le sait, le composite est une caractéristique importante du baroque, autant des œuvres elles-mêmes que de la notion telle que construite par les premiers théoriciens. Ce qu'il est essentiel de retenir dans le cadre de notre propos, c'est d'abord, bien entendu, la présence de ces procédés propres au théâtre qui prouvent son importance au sein du surréalisme, mais surtout ce qu'ils impliquent, au-delà de cette volonté initiale de détournement.

Pour n'en donner qu'un exemple, voici comment ils s'immiscent subitement dans *Le Paysan de Paris* :

mais un jour j'ai parlé au concierge, comme le conseille l'écriveau. C'était au zinc du café Louis XIV [...].

MOI : Je vous demande mille fois pardon, vous êtes bien le concierge du passage ?

LUI : Depuis vingt et des années, monsieur, pour vous servir ?

[...]

MOI : Il y a toutes sortes de locataires, dans votre passage.

LUI, *devient circonspect*.

Je désirais savoir s'il existait toujours dans son domaine une bizarre institution

[...] ¹¹⁰.

Robert Desnos, « La Liberté ou l'amour ! », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 348, p. 352-353 et p. 374. N'oublions pas leur présence dans les textes automatiques. Voir André Breton, « Poisson soluble : 31 », *op. cit.*, p. 390-392 ; Benjamin Péret, « La Brebis galante », *op. cit.*, p. 142-144. Mentionnons enfin les comptes rendus des séances de sommeils qui peuvent également être lus sous cette lumière du théâtre, en tant que dialogues et didascalies. Voir André Breton « Entrée des médiums », *Littérature nouvelle série*, *op. cit.*

¹⁰⁹ Tania Collani, « IV- Les Récits surréalistes (1922-1945) : critères et caractères : hybridation stylistique », *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Paris, Hermann, 2010, p. 311-329.

¹¹⁰ Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », *op. cit.*, p. 156-157.

Le discours commence par être pris en charge par un narrateur homodiégétique et d'un coup, le texte ne demande plus à être lu, mais devient spectacle, se théâtralise ce qu'indique la présence des didascalies¹¹¹. Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, cet aspect que nous avons pu rapprocher du baroque caractérise également les écrits automatiques, dans lesquels il s'agit davantage d'entendre ou de véritablement *voir*, plutôt que de lire. Le Paysan souligne d'ailleurs cette idée de théâtre, en qualifiant ce passage de « conversation que j'ai *feint* de rapporter¹¹² ». Le dialogue reproduit dans le texte est ainsi clairement présenté comme feinte, simulation, théâtre. Le dialogue théâtral qui structure cet extrait le rapproche du texte dramatique. Dans ce cas précis, ces didascalies indiquent que la parole n'est prise en charge par nul autre que « MOI », auquel répond un « LUI ». Il semble ainsi que ce « MOI » se mette en scène, se transforme en quelque sorte en personnage de théâtre : il théâtralise sa propre vie, la donne en représentation. Dans ce recours aux didascalies, nous pouvons percevoir une certaine emprise du théâtre sur la vie même du Paysan qui n'est pas sans rappeler la vision baroque, selon laquelle, nous l'avons mentionné, l'homme joue un rôle sur la grande scène du monde.

Également confronté au mépris de Breton à l'égard du *genre* dramatique, Vitrac joue justement, dans *Les Mystères de l'amour*, première pièce surréaliste créée pour la scène et tout à fait représentable¹¹³, sur le détournement de ces conventions tant décriées. Publiée avant son exclusion, soit en 1924, son sous-titre, « drame surréaliste¹¹⁴ », l'inscrit d'emblée dans le paysage du groupe. Divisée en sept tableaux dont la numérotation se suit en dépit du changement d'actes, ces derniers ne présentent cependant pas de réelle continuité, mais semblent posséder un fonctionnement indépendant. Ainsi, plutôt que de canaliser la concentration du spectateur vers une intrigue précise, soit cette passion amoureuse qui lie Léa

¹¹¹ Selon la typologie de Michel Pruner, il s'agit ici d'abord de « didascalies fonctionnelles » qui permettent d'identifier celui qui parle et pour ce qui est de la dernière, d'une « didascalie expressive ». Michel Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan, 2001, p. 14-18 ; cité dans Tania Collani, *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, op. cit., p. 323.

¹¹² Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », op. cit., p. 157. Nous soulignons.

¹¹³ Précisons que Béhar insiste sur cet aspect. Voir Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, op. cit., p. 309.

¹¹⁴ Roger Vitrac, « Les Mystères de l'amour », op. cit., p. 7.

et Patrice, on le désoriente par une multitude d'actions différentes, procédé fort prisé par les dramaturges baroques et source des critiques qu'ils essuient de la part des premiers historiens français de la littérature.

En effet, alors que le public croyait avoir compris le subterfuge du dramaturge qui amorce le drame au cœur de la salle, il n'est plus certain de quoi que ce soit, lorsqu'à la fin du premier acte « [o]n frappe les trois coups. Le lustre s'éteint. [...] Enfin, le rideau se lève lentement¹¹⁵. » Le premier faux drame s'éclipse et laisse la scène à un véritable début de pièce. Or, cette nouvelle pièce qui débute dans le respect apparent des conventions dramatiques défie toute loi de la logique et volatilise de la sorte ce nouveau « réel » que le spectateur avait cru voir apparaître sous ses yeux. De même, l'idée d'unité de lieu devient, comme chez les baroques, totalement inopérante chez Vitrac qui présente plutôt un ensemble d'espaces disparates en perpétuelle métamorphose. Les divers dispositifs spatiaux servent de cadre à l'action et changent subitement au gré de celle-ci, dès que leur utilité disparaît. L'instabilité et le mouvement qui définissent l'esthétique baroque et expliquent la multitude de lieux présents sur scène dans les pièces de l'époque sont poussés à l'extrême dans *Les Mystères de l'amour* : le quatrième tableau présente même jusqu'à sept changements spatiaux, espaces éclairés tour à tour par les projecteurs¹¹⁶.

Les personnages eux-mêmes, sans profondeur psychologique, ainsi que le souligne Henri Béhar dans son étude consacrée à Vitrac,

font songer à ces joueurs de colin-maillard, aveuglés, illusionnés, ballottés de part et d'autre par quelque plaisantin, ne pressentant pas l'obstacle vers lequel ils se dirigent allègrement, se trompant toujours sur le compte de ceux qu'ils parviennent à saisir, comme sur leurs propres capacités¹¹⁷.

¹¹⁵ *Ibid.*, Acte I, Premier tableau, p. 23.

¹¹⁶ On passe effectivement de la « une gare de chemin de fer, un wagon-restaurant, le bord de mer, un hall d'hôtel, une mercerie, la grand'place d'une vielle de province. » *Ibid.*, Acte II, Quatrième tableau, p. 41.

¹¹⁷ Henri Béhar, *Roger Vitrac : un réprouvé du surréalisme*, op. cit., p. 160.

Cette description imagée des « personnages vitraciens¹¹⁸ » pourrait parfaitement s'appliquer à maint protagoniste esquissé par les dramaturges baroques. Songeons simplement à Pridamant de *L'illusion comique* qui se trouve la proie de l'illusion forgée par Alcandre, dont la mystification lui fait prendre pour réalité ce qui ne constitue en fait qu'une pièce, qu'un rôle, que joue son fils devenu comédien. Les actions des protagonistes des *Mystères de l'amour* prouvent le fait que ce ne sont que de simples spectres subjugués aux lois du désir. Ainsi, Dovic réitère son amour à Léa et la violente entre chacune des répliques : « [j]e proteste Léa. (*Il la gifle.*) Je t'ai toujours aimée. (*Il la pince.*) Je t'aime encore. (*Il la mord*¹¹⁹.) » Poussant au paroxysme les préceptes bretoniens, Vitrac partage la scène entre manifeste et latent et prouve ainsi la dualité de toute passion. De la même façon, comme nous l'avons déjà mentionné, sans la moindre transition, Dovic devient Lloyd George, tandis que Patrice incarne Mussolini, rappelant le travail du rêve qui est à l'œuvre dans cette pièce, et sur lequel nous reviendrons, plutôt que celui de la rationalité¹²⁰.

D'ailleurs, il est intéressant de noter que les idées de Béhar au sujet des personnages des pièces surréalistes semblent également évoquées, et ce, dès 1953, par Rousset à propos, cette fois, de ceux des dramaturges baroques. Nous y retrouvons le même aveuglement, la même comparaison avec le jeu dont l'homme n'est qu'un pantin, joueur lui-même ou simple jouet, voire balle, le même monde empreint d'illusion :

[I]a destinée, dans la tragi-comédie, est une fée capricieuse et joueuse [...] n'accablant l'homme que pour le relever, le jetant de périclé en périclé comme une balle dont elle s'amuse. [...] [L]e héros [...] [est un] jouet lancé et relancé [...] ; il va de surprise en surprise, toujours étonné, à travers les revirements et les incertitudes, dans un monde qui n'est jamais ce qu'il paraît¹²¹.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Roger Vitrac, « Les Mystères de l'amour », *op. cit.*, Acte I, Premier tableau, p. 21.

¹²⁰ *Ibid.*, Acte I, Deuxième tableau, p. 27-29 pour Lloyd George et Acte II, Quatrième tableau, p. 42-45 pour Mussolini.

¹²¹ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, *op. cit.*, p. 59. Au sujet du héros baroque, voir plus spécifiquement, Jean-François Maillard, *Essai sur l'esprit du héros baroque (1580-1640) : le même et l'autre*, Paris, Nizet, 1973.

En outre, la dramaturgie baroque ne suit pas non plus ces règles tant décriées par Breton, règles qui ne deviennent d'ailleurs la norme en France qu'à la suite de la célèbre querelle du *Cid* et, en ce sens, elle ne contrevient aucunement à la vision bretonienne du théâtre.

Tous ces aspects permettent de comprendre l'idée de surcharge, soulignée par les premiers théoriciens de la notion de baroque. Qualifiée de « chaos » par certains¹²², il faudra attendre Jean Rousset pour véritablement concevoir le fait qu'il ne s'agit ni de cela, ni d'être « attardé » ou « égaré¹²³ », mais bien d'une « nouvelle esthétique¹²⁴ » opposée à la simplicité digne des Anciens et présente dans les pièces de l'époque qui précède. Cette surcharge ou cet « embellissement¹²⁵ » – tout dépend du point de vue – sont réalisés par l'ajout de personnages et de péripéties autour de l'action principale. Quant à l'idée de psychologie ou d'intériorité des personnages qui déplaît tant au chef de file du surréalisme, elle devient caduque dans la tragi-comédie baroque où les protagonistes, simples pantins, manquent de véritable consistance et ne cessent d'osciller entre un sentiment et un autre, sans jamais posséder un caractère bien précis.

Pour conclure sur l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* de Breton, il faut ajouter qu'au tout début du paragraphe dont est extraite sa fameuse citation sur le théâtre généralement interprétée comme un acte d'accusation, il raconte qu'à l'entrée d'un château, il se trouve face à des armures ; le désir de s'emparer de l'une d'entre elles, de l'endosser s'exprime immédiatement : « [l']une de ces armures semble presque à ma taille ; puissé-je la

¹²² Mentionnons à ce titre, d'Ors et Sainte-Beuve. Voir Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, op. cit., p. 17 ; Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle*, t. 1, op. cit., p. 212. Voir également à ce propos le premier chapitre.

¹²³ Ces deux derniers qualificatifs reviennent à Lanson, tandis que Brunetière emploie seulement le premier. Voir Gustave Lanson, « Livre I – La Préparation des chefs-d'œuvre : Chapitre II – Attardés et égarés », *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 362-386 ; Ferdinand Brunetière, *Histoire de la littérature française classique (1515-1830)*, t. 2, op. cit., p. 122. Ces éléments sont présentés dans le premier chapitre.

¹²⁴ Rousset intitule « D'une nouvelle esthétique » une des sections de son ouvrage. Voir Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, op. cit., p. 74-77.

¹²⁵ Nous empruntons ce terme à Rousset qui l'emploie lui-même en référence à la vision qu'avaient les auteurs baroques de leurs propres œuvres en comparaison à la nudité des compositions de leurs prédécesseurs. Voir *Ibid.*, p. 75-77.

revêtir et retrouver en elle un peu de la conscience d'un homme du XIV^e siècle¹²⁶. » Ce souhait soudain s'explique non par la volonté de simplement se déguiser, mais par le fait qu'il recèle la possibilité prometteuse de toucher à une conscience *autre*. Emprunter un masque, plus précisément ici, une armure (du XIV^e siècle ?), entretient l'espoir de parvenir à une réalité divergente de la sienne, d'ouvrir une brèche dans la conscience qui la rendrait apte à s'emparer de potentialités différentes, en l'occurrence celles d'un homme du XIV^e siècle qui ne subit pas encore le joug de la rationalité.

Ainsi que l'indique le titre même de ce texte de Breton qui porte sur le « peu de réalité¹²⁷ », la réalité est incomplète pour les surréalistes, d'où leur besoin impératif de l'agrandir grâce aux pouvoirs délaissés de l'imagination, du rêve et de la folie. Or, de la même manière, il semble que si le passage par le déguisement ne permet pas entièrement de transformer la conscience réelle de l'homme, il recèlerait du moins la promesse d'une probabilité de se rapprocher d'une réalité différente, capable d'élargir celle de l'homme du XX^e siècle qu'est Breton. Si tout cela demeure au niveau de la virtualité d'un modeste vœu non réalisé, il n'en reste pas moins que dans ce cas l'apparence, et plus précisément l'armure dont il est question dans ce passage, se trouve intimement liée à une intériorité, celle de celui qui l'aurait déjà portée.

Ce jeu précis entre apparence et intériorité que Breton garde toutefois au simple degré d'« optatif¹²⁸ » est la clé de voûte de l'esthétique baroque. Placés d'emblée sur un même plan ontologique, puisque le monde entier n'est qu'un théâtre, être et paraître s'y confondent, le masque est pris pour vérité. C'est ainsi que nous retrouvons dans *Le Veritable St Genest* de Jean de Rotrou, représenté pour la première fois en 1644, un processus similaire à celui évoqué par Breton, mais qui, cette fois, s'accomplit entièrement au lieu de demeurer au statut du possible non réalisé. En empruntant le rôle et le costume d'Adrian, ministre de l'empereur romain conduit au supplice en raison de sa conversion au christianisme, Genest lui-même délaisse les préceptes païens pour se convertir, devenir à son tour martyr et ainsi confondre

¹²⁶ André Breton, « Point du jour : Introduction au discours sur le peu de réalité », *op. cit.*, p. 266.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 265.

¹²⁸ Nous reprenons ici le terme de Jacqueline Chénieux-Gendron, « Regards croisés : présentation / représentation du surréalisme, notamment dans les revues », *op. cit.*, p. 221.

entièrement sa vie avec celle de son personnage. Ce n'est pas uniquement, pour reprendre les termes de Breton, « un peu de la conscience¹²⁹ » d'Adrian que Genest retrouve par le biais du déguisement, mais la vie entière de l'acteur change pour rejoindre celle fictive du personnage qu'il joue sur la scène du théâtre. Aussi affirme-t-il éloquemment : « [c]e n'est plus Adrian, c'est Genest qui s'exprime ;/Ce jeu n'est plus un jeu, mais une vérité¹³⁰ ».

Cet exemple prouve que, pour les baroques, revêtir le costume d'un autre, fut-il un être de fiction, a des implications sur l'être véritable, le déguisement n'ayant pas moins de consistance que la réalité. Réalité et théâtre deviennent indiscernables l'un de l'autre, l'existence elle-même n'étant qu'une pièce de théâtre et le théâtre débordant sur la vie, la transformant. L'instabilité du réel qui sous-tend la vision baroque du monde et qui ne permet jamais de distinguer entièrement la réalité de son illusion se transforme dans le surréalisme en véritable crise de la réalité. De ses apparences trompeuses chez les baroques, qui rendent les frontières floues ou elles-mêmes oscillantes entre illusion et réalité, théâtre et vie, on parvient, chez les surréalistes, à une vraie mise en accusation de la réalité qui lui enlève toute hégémonie et amène l'abolition des barrières, de même que, par conséquent, la jonction entre l'imagination et le réel, le théâtre et la vie.

De ce point de vue, il n'est pas étonnant que l'une des influences majeures qui préside aux idées développées par Breton dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité* soit la rencontre qu'il fait au centre neuro-psychiatrique de Saint-Dizier en 1916 d'un malade particulier, ainsi qu'il l'avoue lui-même dans ses *Entretiens*¹³¹. Dans un texte de 1918, intitulé « Sujet », il s'en inspire et reprend à la première personne du singulier la vision du monde de celui-ci : dans son délire paranoïaque, il n'accorde aucune foi à la réalité de la guerre, mais croit qu'il s'agit d'un simple simulacre monté à son intention. Des cadavres

¹²⁹ André Breton, « Point du jour : Introduction au discours sur le peu de réalité », *op. cit.*, p. 266.

¹³⁰ Jean de Rotrou, *Le Véritable St Genest, tragedie de Mr de Rotrou*, Paris, Toussaint Quinet, 1648 [1647], Acte IV, Scène 7, p. 79.

¹³¹ André Breton, « II : La Guerre de 1914-1918 – De Guillaume Apollinaire à Jacques Vaché – Magie de Rimbaud – Face aux “égarements de l'esprit humain” », *Entretiens (1913-1952)*, *op. cit.*, p. 37-38. Précisons qu'il revient également en 1929 sur cette rencontre marquante, dans la préface à l'exposition Delbrouck et Defize. Voir *Id.*, « Point du jour : Exposition X..., Y... », *op. cit.*, p. 299.

de « cire¹³² », aux adieux déchirants sur le quai des gares qui seraient l'œuvre de simples « figurants¹³³ », en passant par les prétendues blessures soigneusement dissimulées sous les bandages, pour lui, tout n'est que comédie. Le caractère théâtral de cette conception de la réalité y est clairement dénoncé : « [j]e ne compte plus, à l'échelle de vos *mises en scène*¹³⁴. »

La folie permet, dans ce cas, d'opérer une déréalisation, de stipuler le caractère totalement illusoire du réel, mais aussi, ce faisant, sa similitude avec l'univers théâtral. Pour ce « sujet », le monde dans lequel il vit est entièrement régi par les artifices du théâtre, théâtre entièrement construit à son unique attention et dont lui seul demeure suffisamment sage pour s'en rendre compte et en jouer. Il ne s'agit pas ici d'un simple moment qui s'immisce dans le cours de la réalité et le rompt, comme le sera l'apparition théâtrale de Nadja dans l'existence de Breton, sur laquelle nous reviendrons, mais toute une vie qui est vécue de cette manière. Ainsi, il sort des tranchées et se met à « dirige[r] du doigt les obus¹³⁵ », tel un maître d'orchestre, raison pour laquelle il sera d'ailleurs interné. Voir le monde entier tel un théâtre, comme le fait ce malade et comme le percevait aussi toute l'époque baroque, offre la possibilité aux surréalistes, dont Breton, frappé par la conception de ce soldat particulier, de renverser la fêrle de la réalité soutenue par la logique rationnelle et de dévoiler le simulacre sous-jacent.

Ce qui intéresse Breton dans ce cas est la remise en question du réel, qui n'a d'existence véritable que lorsqu'il se voit soumis à un désir, lorsqu'il devient conditionné par un point de vue particulier. La folie, de même que le théâtre en ce qu'ils constituent les envers de la rationalité et de la réalité semblent en être les antidotes privilégiés pour accéder au surréel tant convoité par les surréalistes. Un danger demeure, celui de sombrer totalement de l'autre côté de la barrière, danger qui guette autant les dormeurs en proie au sommeil hypnotique, que les surréalistes se livrant à la pratique de l'écriture automatique, comme nous l'avons vu. Une différence s'impose pourtant dans cet exemple précis par rapport à la vision baroque du *theatrum mundi* : le « sujet » n'envisage que sa propre vie de la sorte, le spectacle n'a qu'un

¹³² *Id.*, « Alentours I (1913-1919) : Sujet », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 25.

¹³³ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁴ *Ibid.* Nous soulignons.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 25.

seul spectateur, soit sa propre personne, en accord avec son délire paranoïaque. Cette conception implique forcément le fait que certains ont une vie bien réelle, dissociée du rôle qu'ils ne jouent qu'en sa présence et à son intention.

En 1925, Crevel semble reprendre dans *Mon Corps et moi* cette conception développée par Breton à la suite de la connaissance de ce malade, mais pour l'élargir au monde entier et se rapprocher plus encore du *topos* baroque du *theatrum mundi*. Son roman est empreint du début à la fin de cette idée à la base de la vision baroque du monde. Il faudrait le citer de la première à la dernière page pour comprendre l'importance des affinités avec le baroque, que ce soit l'instabilité, le mouvement, l'homme comparé à un acteur qui joue sa vie sur une grande scène, motifs qui structurent véritablement l'ensemble du roman. Précisons que ce dernier aspect, quoique moins développé, se retrouve déjà dans son premier roman, *Détours*, publié un an auparavant. Il suffit, par exemple, de rappeler la manière insistante dont les divers sentiments qu'éprouvent les personnages sont rapprochés des artifices physiques propres aux comédiens : « le charme de Boldiroff était un masque », « [l]a joie fardait ses yeux [de Cyrilla], son visage », tandis que l'orgueil de Léila est comparé à « une parure¹³⁶ ». Évoluant dans cet univers tout entier construit de simulacres, Daniel affirme l'importance de la multiplicité des points de vue, élément également caractéristique du baroque et conséquence directe de la perception baroque de l'instabilité de toute chose¹³⁷.

Dans *Mon Corps et moi*, si cette idée se trouve réitérée, il semble toutefois qu'elle ne soit pas perçue aussi positivement. Le narrateur homodiégétique s'en désole : « [j]'aime le goût de la vérité. J'aime les spectacles où n'entre aucune fiction¹³⁸. » Mais le « bransle éternel¹³⁹ » stipulé par les auteurs baroques tel Scudéry, ou encore « le mouvement

¹³⁶ René Crevel, *Détours*, op. cit., p. 67, p. 68 et p. 86. Précisons que ce ne sont que quelques exemples parmi tant d'autres présents dans le texte.

¹³⁷ Nous reproduisons ici un extrait dans lequel il exprime de manière claire cette idée : « [s]i la réalité ne semble plus irréfutable, il faut multiplier les hypothèses. Ne croit-on pas à la faveur des maquillages et des transformations que Frégoli n'est pas un homme mais dix, vingt hommes, venus chacun son heure, d'un monde étrange, très loin, derrière les coulisses ? » *Ibid.*, p. 27.

¹³⁸ *Id.*, *Mon Corps et moi*, op. cit., p. 60.

¹³⁹ Georges de Scudéry, *L'Amant libéral*, Paris, Augustin Courbé, 1638, Acte I, Scène 4, p. 15 ; cité dans Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, op. cit., p. 59.

perpétuel¹⁴⁰ » dont traite Aragon lui-même dans son recueil du même nom, fait en sorte que rien ne peut acquérir le statut de vérité stable, dépourvue d'artifice : « [a]insi la minute actuelle fait un mensonge d'une franchise antérieure¹⁴¹. » Ce constat crevelien de ne jamais parvenir à fixer ce qui demeure par essence insaisissable est empreint de désolation et d'« angoisse¹⁴² ». De ce point de vue, il se rapproche des auteurs baroques qui expriment l'inquiétude de la vie dans un monde où rien n'est jamais immobile et que Rousset regroupe, dans les années soixante, sous le nom de « l'inconstance noire¹⁴³ ». Suivant cette conception baroque, non seulement l'homme n'est qu'un acteur sur la grande scène du monde, mais sa vie se résume à une suite de pièces bien précises et fort goûtées des dramaturges et spectateurs baroques, soit des tragi-comédies, ce dont témoigne parfaitement un passage comme celui-ci : « [c]ertes ils n'étaient pas en grand nombre ceux qui me donnaient l'impression que la scène n'était pas tout à fait vide où chaque jour s'essayait à de nouvelles tragi-comédies¹⁴⁴. » Cet extrait, parmi d'autres du même type que nous aurions également pu citer ici, exprime également l'importance du regard d'autrui, puisque ce n'est qu'à travers lui, à travers la représentation devant spectateurs qu'il est possible pour Crevel, comme pour l'homme baroque, de se trouver et ne pas être réduit à néant. Aussi se questionne-t-il en ce sens : « [s]ans être, sans objets, à qui vouer les mouvements de mon corps ou de mon âme, que me reste-t-il¹⁴⁵ ? »

¹⁴⁰ Louis Aragon, « Le Mouvement perpétuel », *Œuvres poétiques complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 99-139.

¹⁴¹ René Crevel, *Mon Corps et moi*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴² *Ibid.*, p. 64. Cette angoisse et cette douleur sont exprimées à maintes reprises dans le texte, que ce soit sous l'idée toute pascalienne de « la misère humaine », ou encore dans un extrait comme celui-ci : « [c]e soir, je souffre de ne pouvoir embrasser la chair rouge de quelque bonne certitude. Ce soir, j'avais un tel besoin d'être sûr. » *Ibid.*, p. 115 et p. 74 respectivement.

¹⁴³ Rousset intitule ainsi une des parties de son anthologie. Jean Rousset (éd.), « I – Protée ou l'inconstance : 1 – L'Inconstance noire », *Anthologie de la poésie baroque française*, t. 1, *op. cit.*, p. 61-112. Selon sa définition, les poètes de l'inconstance noire « définissent toute vie en termes de mouvement et d'instabilité, et ils le disent avec un gémissement ». *Ibid.*, p. 6.

¹⁴⁴ René Crevel, *Mon Corps et moi*, *op. cit.*, p. 23. Mentionnons que cette même idée est également exprimée dans un autre passage en des termes fort similaires : « [s]i j'ai pris la fuite, si j'ai quitté mes amis, mes ennemis, ceux à qui je devais de croire que n'était pas tout à fait vide le théâtre où chaque journée s'essayait à de nouvelles tragi-comédies, est seul coupable ce moi-même invisible ». *Ibid.*, p. 76.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 71.

Suivant cette veine baroque, la vanité de toute chose y est aussi exprimée, de même que le fait qu'il n'y ait que la mort qui parvienne à figer le mouvement et mette ainsi un terme à la comédie :

[s]eule la mort, en pétrifiant les plus chers visages, permet de croire définitive leur expression et définitif aussi le sentiment qui en naît au plus secret de nous. [...] Mais cesse la vie, et toutes les ficelles se cassent. Les pantins renoncent aux subterfuges de l'agitation, à l'épilepsie simulatrice¹⁴⁶.

Mais cette mort n'est pas celle tant attendue par les mystiques et convoitée dans toute la poésie religieuse baroque. Le livre se conclut sur une tentative de prière qui tourne au blasphème et se clôt ainsi sur le constat de l'absence de Dieu, qui n'est pas même spectateur du théâtre que jouent les hommes, et encore moins dramaturge : « [l]a bataille achevée, la comédie finie, je suis seul, les mains vides, le cœur vide¹⁴⁷. » Si la douleur de l'incertitude causée par le monde d'apparences trompeuses est bien présente, aucune brèche n'est ouverte vers la transcendance, aucune vie éternelle qui serait non pas simulacre, mais réalité immuable, n'est espérée ou même évoquée.

Hormis le rapport à Dieu qui a changé, tous les éléments de cette vision baroque du monde apparaissent dans *Mon Corps et moi* et ce, sous la référence à Pascal, considéré comme l'« exemple de la plus parfaite intelligence et de son merveilleux complément, l'inquiétude¹⁴⁸ ». Or, cet auteur était encore considéré comme un classique à l'époque où écrit Crevel. En effet, Lanson, dont l'*Histoire de la littérature française* demeure la référence durant toute la première moitié du XX^e siècle, comme nous l'avons mentionné, le classe parmi « La Première Génération des grands classiques¹⁴⁹ ». Breton lui-même le considère comme le « plus grand classique¹⁵⁰ » parmi les moralistes qu'il suggère pour la bibliothèque

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 115.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁴⁹ Gustave Lanson, « Livre II : La Première Génération des grands classiques : Chapitre III – Pascal », *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 407-466.

¹⁵⁰ Louis Aragon et André Breton, « Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet », op. cit., p. 634. Précisons qu'il insiste avec Aragon sur l'importance de cet auteur, en ce que ses *Pensées* constituent le point central du détournement opéré par Lautréamont dans son œuvre tant admirée des surréalistes, *Les Chants de Maldoror*. Rappelons également que dans l'article « Précurseurs », Legrand

de Jacques Doucet. Rousset, au courant des années cinquante, cite Pascal dans son ouvrage sur le baroque, mais en le situant toujours à la limite temporelle de la période baroque¹⁵¹. Néanmoins, il lui accorde déjà de partager le point de vue du Bernin en ce qui a trait au mouvement incessant de l'homme¹⁵². De ce fait, il paraît de prime abord étonnant de retrouver cet hommage de la part d'un surréaliste, puisque nous savons que les membres du groupe décriaient la grandeur du classicisme invoquée par les premiers historiens de la littérature française¹⁵³.

Toutefois, dans les aspects que Crevel emprunte ici à Pascal, il semble que ce soit encore une fois ce qui rattache précisément celui-ci à l'univers baroque¹⁵⁴ qui ait retenu son attention. Si Breton s'est penché sur les idées pascaliennes qui présentent le songe comme indissociable de la veille, tel que nous l'avons vu, Crevel, quant à lui, s'attache à sa vision pessimiste de l'homme dont la vie n'est qu'un théâtre et que ce fragment des *Pensées* résume

confirme que si l'influence de Pascal n'est pas revendiquée par Breton, sa pensée se trouve toutefois évoquée. Voir à ce propos Gérard Legrand, « Précurseurs », dans Adam Biro et René Passeron (dir. publ.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses universitaires de France ; Fribourg, Office du livre, 1982, p. 345. Effectivement, Pascal se trouve à maintes reprises paraphrasé par Breton, comme nous avons pu le constater à travers certaines citations de la première section de ce chapitre. À titre d'exemple supplémentaire, mentionnons le fragment pascalien qui oppose l'esprit de logique à celui d'intuition qui peut être retrouvé dans cette idée du premier manifeste, idée qui se poursuit d'ailleurs par une citation de Pascal : « si la raison objective dessert terriblement, comme c'est le cas, celui qui y fait appel, ne convient-il pas de s'abstraire de ces catégories ? » Breton opte de toute évidence pour « l'esprit de finesse » pascalien. André Breton « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 315 ; Blaise Pascal, « XXXI : Pensées diverses », *Pensées de M. Pascal sur la religion, et sur quelques autres sujets, qui ont été trouvées après sa mort parmi ses papiers*, *op. cit.*, p. 318-323.

¹⁵¹ Pascal est effectivement considéré par Rousset à la lisière entre baroque et classicisme, ainsi que l'indiquent certains sous-titres de ses chapitres : « De Sponde à Pascal », « Pascal contre le Bernin ». Voir Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, *op. cit.*, p. 118-124, p. 139-141.

¹⁵² Voir *Ibid.*, p. 141.

¹⁵³ Voir à ce propos le second chapitre.

¹⁵⁴ Des travaux récents tendent de plus en plus à mettre en lumière les aspects baroques de Pascal, notamment sa perception de l'homme et de l'univers, de même que son imaginaire. Voir à ce propos, Jean Rohou, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, nouv. éd. augm., Paris, Presses universitaires de Rennes, 2000 [1989], p. 186. Pour un résumé des recherches actuelles sur le baroque chez Pascal et une étude précise de ces éléments, opposés, cette fois, non pas au classicisme, mais au maniérisme, voir Tony Gheeraert, « Pascal et les reines du village : baroque et maniérisme à Port-Royal », *Études Épistémè : baroque/s et maniérisme/s littéraires : tonner contre ?*, n° 9, printemps 2006, p. 285-305.

entièrement : « [l]e dernier acte est toujours sanglant, quelque belle que soit la comédie en tout le reste. On jette enfin la terre sur la teste, & et en voilà pour jamais¹⁵⁵. » Cette pensée exprime parfaitement l'idée baroque du *theatrum mundi* qui, rappelons-le, ne fait pas partie des principaux lieux communs de la notion de baroque qui reviennent incessamment chez les premiers théoriciens.

Au-delà des étiquettes qui opposaient dans ce premier temps de la recherche le classicisme au baroque, il semble que les surréalistes aient emprunté des éléments qui les inscrivent tout de même sous la bannière du baroque, mais telle que les travaux de la seconde moitié du XX^e siècle ont contribué à la définir. Ces affinités ne relèvent donc pas directement d'une influence des travaux théoriques sur la question du baroque qui sont contemporains des débuts du surréalisme, mais d'une connaissance et d'une reprise d'éléments présents dans les œuvres elles-mêmes. Il faut cependant nuancer cette affirmation, en rappelant que les idées de mouvement, d'instabilité, d'artifice et de théâtralité ont été associées d'emblée à la notion de baroque. Celles-ci ont ouvert la voie, par la suite, à des études plus approfondies sur cette question qui ont pu relier explicitement cette conception du *theatrum mundi* à la catégorie du baroque.

Cette pérennité de l'instable est présente également chez Aragon, nous l'avons mentionné, mais trouve toutefois chez lui des accents différents de ceux creveliens. Dans son ouvrage publié la même année que le roman de Crevel, au titre fort évocateur à ce sujet, *Le Mouvement perpétuel*, nous y retrouvons également cette vision de l'homme et de sa vie dans une mobilité incessante, à travers ces vers bien connus du poème « Les Débuts du fugitif » : « [j]e m'échappe indéfiniment sous le chapeau de l'infini/Qu'on ne m'attende jamais à mes rendez-vous illusoires¹⁵⁶ ». Ces propos font d'ailleurs écho à ceux de Michel, personnage des

¹⁵⁵ Blaise Pascal, « XXIX : Pensées morales », *Pensées de M. Pascal sur la religion, et sur quelques autres sujets, qui ont été trouvées après sa mort parmy ses papiers*, op. cit., p. 295. Précisons que cette idée semble avoir retenu l'attention d'Aragon, puisqu'elle se retrouve dans *La Défense de l'infini* : « [p]as plus qu'un prologue, le dernier acte où tout se passe si mal ne contient la moralité d'une vie. Je n'en retiens que le caractère dramatique ». Louis Aragon, « Lettre à Francis Viélé-Griffin sur la destinée de l'Homme », *La Défense de l'infini : romans*, nouv. éd. augm. de Lionel Follet, Paris, Gallimard, 1997 [1986], p. 31 et p. 109-110. Ce texte est initialement publié dans *Id.*, « Lettre à Francis Viélé-Griffin sur la destinée de l'Homme », *Littérature nouvelle série*, n° 13, juin 1924, p. 20-22.

¹⁵⁶ *Id.*, *La Défense de l'infini : romans*, op. cit., p. 27.

fragments sauvegardés de *La Défense de l'infini*, qui explique semblablement qu'« [i]l est inadmissible qu'on prétende ainsi me fixer. Je vous échappe¹⁵⁷. »

De même, le poème « La Faim de l'homme » exprime parfaitement ce mouvement permanent qui caractérise l'existence humaine. Il suffit de rappeler ces quelques vers, qui constituent les propos tenus par « la machine à faire le bleu » :

[t]ouche et tombe
Tire et tire
Traîne ou tresse
Bouge bouge bouge
Verse perce caresse
Briller mourir trembler
Aimer éteindre
Crier briller crier
Éteindre
Éteindre¹⁵⁸.

Ces lignes trahissent l'instabilité incessante, ce « mouvement perpétuel » du titre du recueil, et cela, à la fois par le rythme saccadé, que par les diverses actions suggérées qui, sans s'opposer, se trouvent permutées, ainsi que répétées et s'accumulent frénétiquement. Le glissement de l'impératif à l'infinitif opère le passage des actions qui suggèrent le mouvement à des idées plus globales, plus larges, définissant le propre de l'existence humaine, soit « aimer », « éteindre », « briller », « trembler », « crier », « mourir ». Enfin, la répétition des deux derniers vers évoque l'extinction du feu de la vie de l'homme ou encore, celle des lumières sur une scène à la fin de la représentation. Nous serions ainsi tentée d'y voir peut-être une brève esquisse de la conception du *theatrum mundi*, conception qui apparaît également chez Aragon dans *La Défense de l'infini* où les personnages sont présentés à maintes reprises comme de simples comédiens dont les actions constituent divers rôles¹⁵⁹, tandis que le monde est décrit tel un décor de théâtre¹⁶⁰.

¹⁵⁷ *Id.*, « Le Mouvement perpétuel : Les Débuts du fugitif », *op. cit.*, p. 129.

¹⁵⁸ *Id.*, « Le Mouvement perpétuel : La Faim de l'homme », *op. cit.*, p. 137.

¹⁵⁹ Voir notamment *Id.*, *La Défense de l'infini : romans*, *op. cit.*, p. 31, p. 72, p. 76, p. 93, p. 109-110 et p. 118. Mentionnons également que les personnages sont annoncés comme dans une pièce de théâtre. Voir *Ibid.*, p. 17.

Nous retrouvons donc les mêmes idées baroques de mouvement, de basculement et de la vie comparée au théâtre que chez Crevel, mais sous une nuance différente cette fois, puisque Aragon ne déplore pas avec autant de vigueur cet état de faits. Alors que le premier exprime un regret angoissé du fait que « [l]e mouvement continue à déformer objets et êtres autour de nous et les déforme si bien que nous ne les reconnaissons pas¹⁶¹ », le second préfère plutôt encenser « [l]e charme mobile et bizarre/Du changement et de l'oubli¹⁶² », de même qu'il louera, dans *Le Paysan de Paris*, les ressources de l'erreur, de l'illusion et des constantes métamorphoses, filles de l'imagination. Aussi affirme-t-il dans ce dernier ouvrage que les erreurs « ne sont pas que des pièges grossiers, mais de curieux chemins vers un but que rien ne peut me révéler, qu'elles¹⁶³ ». Cette distinction rapproche Aragon de la seconde catégorie de poètes baroques définie par Rousset, celle de « l'inconstance blanche¹⁶⁴ », puisque loin de regretter cette mutation permanente il en vient au contraire à affirmer : « [j]e ne veux plus occuper ma pensée que de ces transformations méprisées¹⁶⁵. »

En dépit du fait – ou même précisément pour cette raison – que ces métamorphoses soient usuellement dédaignées par les tenants de la rationalité, elles acquièrent une importance fondamentale aux yeux des surréalistes. Contrairement à Crevel qui semble déplorer cet univers toujours fuyant, les surréalistes dans leur ensemble décrivent la réalité présentée comme unique et stable, dissociée de toute « chimère¹⁶⁶ ». Ils visent justement à dépasser ce règne de la raison qui érige son territoire sur les contrées du réel et parvenir à utiliser les pouvoirs de l'imagination, de la folie et du rêve afin de mettre à mal l'empire de la

¹⁶⁰ Voir notamment *Ibid.*, p. 11, p. 16, p. 62 et p. 114.

¹⁶¹ René Crevel, *Mon Corps et moi*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁶² Louis Aragon, « Le Mouvement perpétuel : L'Enfer fait salle comble », *op. cit.*, p. 139.

¹⁶³ *Id.*, « Le Paysan de Paris : Préface à une mythologie moderne », *op. cit.*, p. 149.

¹⁶⁴ Jean Rousset (éd.), « I – Protée ou l'inconstance : 2 – L'Inconstance blanche », *Anthologie de la poésie baroque française*, t. 1, *op. cit.*, p. 61-112. Nous donnons ici sa définition : « les poètes de l'inconstance blanche et légère s'y [dans l'inconstance des apparences] plaisent, s'y plongent, s'en grisent et s'en enchantent. Loin de s'en détourner ou de faire effort pour la surmonter, ils la savourent, ils en tirent de la joie et de l'art ; ils imaginent des êtres qui ne sont que fumée, flamme et onde, une nature dont l'inconstance serait l'âme, un monde tout entier rempli de ses symboles. » *Ibid.*, p. 7.

¹⁶⁵ Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Préface à une mythologie moderne », *op. cit.*, p. 149.

¹⁶⁶ Breton lui-même emploie ce terme. André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 316.

rationalité. En ce sens, leurs capacités déstabilisatrices sont recherchées pour elles-mêmes et les surréalistes ne sauraient déplorer une telle réalité pour son caractère illusoire, mais plutôt la rechercher en ce qu'elle constitue justement ce « point de l'esprit¹⁶⁷ » où les contraires cessent de s'opposer, pour coexister simultanément, qui constitue la quête même du mouvement surréaliste.

4.3 Formes baroques de théâtre privilégiées par les surréalistes ou le théâtre comme voie de la surréalité

Maintenant que nous avons montré que les surréalistes, Breton en tête, ne sont pas fondamentalement opposés à toute forme de théâtre, nous pouvons mieux comprendre qu'ils aient soutenu plusieurs créations théâtrales en assistant en tant que groupe à leur représentation, par exemple *Locus solus* ou encore *L'Étoile au front* de Raymond Roussel, au sujet de laquelle Desnos, souvenons-nous, emploie d'ailleurs l'adjectif baroque dans son compte rendu¹⁶⁸. Dès les premières années du mouvement, outre Vitrac qui publie *Les Mystères de l'amour*, Aragon se laisse également tenter par l'écriture théâtrale dans deux textes du *Libertinage*¹⁶⁹, ainsi que Breton lui-même dans un écrit automatique de *Poisson soluble*¹⁷⁰. Nous l'avons mentionné, Vitrac désigne explicitement son ouvrage comme « drame surréaliste¹⁷¹ », tandis que Breton préfère, tout comme Aragon pour « L'Armoire à glace un beau soir » et « Au pied du mur », désigner son texte en tant que « scène dialoguée¹⁷² ». Si les deux derniers auteurs ne donnent pas de véritable indication générique quant à l'appartenance de leurs écrits, la présence des didascalies et des dialogues les

¹⁶⁷ *Id.*, « Second manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 781.

¹⁶⁸ Voir Robert Desnos, « L'Étoile au front », *op. cit.* Rappelons que nous nous sommes attardée sur cet article dans le second chapitre, plus précisément dans la première section.

¹⁶⁹ Louis Aragon, « L'Armoire à glace un beau soir », *Le Libertinage*, *op. cit.*, p. 119-143 ; *Id.*, « Au pied du mur », *Le Libertinage*, *op. cit.*, p. 145-193.

¹⁷⁰ André Breton, « Poisson soluble : 31 », *op. cit.*, p. 390-392.

¹⁷¹ Roger Vitrac, « Les Mystères de l'amour », *op. cit.*, p. 7.

¹⁷² Breton la désigne comme « courte scène dialoguée », tandis qu'Aragon emploie une formulation similaire, « scènes dialoguées ». André Breton, « Nadja », *op. cit.*, p. 693 ; Louis Aragon, « Avant-lire », *Le Libertinage*, *op. cit.*, p. 16. Libéré des impératifs surréalistes qui, nous le savons, condamnaient le genre romanesque, Aragon rattache son entreprise dans son « Avant-lire » de 1964, à sa « volonté de roman ». *Ibid.*, p. 15. Celle-ci demeure inséparable du théâtre pour l'ancien surréaliste, ainsi que l'indique le titre de son roman de 1974, *Théâtre/Roman*. Voir à ce propos Marjolaine Vallin, *Louis Aragon, la théâtralité dans l'œuvre dernière* : « Ce théâtre que je fus que je fuis », *op. cit.*

rapproche de la forme dramatique. Ces œuvres ont en commun avec la dramaturgie baroque la confusion qu'elles engendrent entre théâtre et réalité.

Cette confusion est générée d'abord par le jeu des rideaux : certaines actions se déroulent alors que ceux-ci demeurent baissés, contrairement aux conventions théâtrales visant à favoriser le mécanisme d'illusion. Les quatre textes précédemment cités débute tous avant le lever du rideau¹⁷³, à l'exception de celui de *Poisson soluble* qui ne présente pas d'indications à ce propos. Ils laissent de la sorte flotter un doute : la représentation théâtrale a-t-elle bien commencé ? Est-on entré dans l'univers du théâtre ou demeure-t-on dans la vraie vie ? Une fois les rideaux tombés sur la pièce terminée, deux des quatre textes qui nous occupent laissent le spectacle continuer¹⁷⁴. C'est ainsi que dans celui de *Poisson soluble*, Satan revient pour commenter la pièce dont il se réclame l'auteur. Il est à la fois sur le plan de la fiction, car il s'agit d'un personnage, présenté comme tel dans les didascalies liminaires, mais aussi sur celui de la réalité, puisqu'il affirme être à l'origine de la pièce et qu'il apparaît devant les rideaux baissés.

Une situation semblable se retrouve dans *Les Mystères de l'amour*, puisque l'auteur apparaît également sur scène, à la requête de ses personnages. À la demande de Patrice d'un simple conseil, il déclare : « [m]on ami, voulez-vous que je vous dise ? Eh bien, je vais découvrir ici ma grande faiblesse : dans ce cas j'agis comme vous. Mais, dans ce cas, permettez-moi de me retirer¹⁷⁵. » Il avoue de la sorte la suprématie de ses personnages, son impuissance devant sa propre création et, d'une certaine manière, le fait qu'il n'a pas davantage de consistance qu'eux. Tentant de proposer une direction à ces *Mystères de l'amour*, il donne même une arme à ses protagonistes, avec laquelle Patrice, plutôt que de

¹⁷³ C'est le cas pour *Les Mystères de l'amour*, si l'on omet le prologue qui présente Patrice, à la suite du lever du rideau. Quoi qu'il en soit, le rideau tombe à la fin du prologue et le premier acte débute alors que les rideaux sont baissés. Voir Roger Vitrac, « Les Mystères de l'amour », *op. cit.*, p. 13.

¹⁷⁴ S'il n'en est pas ainsi dans « Au pied du mur », il faut néanmoins signaler que le texte présente plusieurs séquences qui se déroulent devant le rideau. En plus du prologue et du début du premier acte, nous retrouvons trois autres séquences de ce type. Elles s'inscrivent toutes en rupture à l'égard du reste de la pièce, à l'exception du début du premier acte qui présente le Speaker organisant le spectacle. Voir Louis Aragon, « Au pied du mur », *op. cit.*, Prologue, p. 145-146, Acte I, p. 147-148 et p. 151-153, Acte II, p. 172 et p. 174.

¹⁷⁵ Roger Vitrac, « Les Mystères de l'amour », *op. cit.*, Acte II, Troisième tableau, p. 38.

sombrer dans le crime passionnel qui lui est suggéré, essaie de tuer l'auteur¹⁷⁶. Alors que ces balles fictives ne peuvent l'atteindre, elles touchent pourtant une personne de la salle, aspect sur lequel nous reviendrons. Sans le recours au jeu des rideaux, une confusion similaire est donc provoquée : réel et théâtre deviennent difficilement dissociables l'un de l'autre.

Dans « L'Armoire à glace un beau soir », Aragon réintroduit aussi, à la suite de la fermeture des rideaux, les personnages de la première partie qui oscillent pareillement entre le plan du théâtre et celui de la réalité. En effet, certains sont vaguement identifiés comme « La Femme », « L'Homme », « Le Président », donc sans consistance, tandis que d'autres relèvent du plan du réel, puisqu'ils se trouvent désignés par leur nom, tel Théodore Fraenkel¹⁷⁷ qui, nous le savons, demeure un ami des surréalistes. Nous parvenons ainsi au second élément qui concourt à la confusion entre l'illusion théâtrale et la vie réelle, soit le mélange entre personnages appartenant au plan de la fiction et ceux s'inscrivant sur celui du réel. Théodore Fraenkel apparaît paradoxalement vers la fin du prologue de l'intérieur de la scène même alors « que le rideau s'écarte ». Il annonce « que la pièce va commencer¹⁷⁸ » et chasse les personnages de l'avant-scène en déclarant : « il faut que le monde soit monde¹⁷⁹ ».

La pièce est donc présentée comme vérité, tandis que les premiers personnages que l'on croyait sur le plan du réel en raison de leur présence devant le rideau baissé aux côtés de Fraenkel, sont jetés dans l'illusoire, dénoncés en tant que simples êtres de fiction. Des machinistes, appartenant bien évidemment au même plan du réel que Fraenkel, installent le décor et tous disparaissent avant le lever du rideau. À ce propos, il faut rappeler que dans la pièce de Jean de Rotrou que nous avons déjà mentionnée, *Le Veritable St Genest*, nous retrouvons également un décorateur qui s'occupe de l'éclairage, avant que la représentation

¹⁷⁶ *Ibid.*, Acte III, Cinquième tableau, p. 54.

¹⁷⁷ Précisons toutefois que l'apparition de Théodore Fraenkel, quoique plus consistante que celle des autres personnages, se fait au bras d'une femme qu'il identifie comme étant une « fée », ce qui jette Fraenkel lui-même dans un entre-deux, entre fiction, théâtre et réalité. Louis Aragon, « L'Armoire à glace un beau soir », *op. cit.*, p. 123.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹⁷⁹ *Ibid.*

intérieure ne débute¹⁸⁰. Ce type de personnage est inhérent au procédé du théâtre dans le théâtre, largement exploité par les dramaturges baroques. Celui-ci exhibe le mécanisme de l'illusion théâtrale, mais chez Aragon, le personnage de Fraenkel affirme plutôt la prédominance de la réalité. La confusion la plus complète s'érige entre les deux plans, confusion que Fraenkel ne fait que brouiller davantage, présentant la pièce qui va commencer comme monde réel.

Nous retrouvons également ce procédé dans « Au pied du mur ». Le premier acte présente le Speaker qui organise le spectacle et introduit l'actrice jouant le rôle d'Olympe, Madame Tosini : au cœur de cette pièce cadre, débute donc une seconde pièce. Mais Aragon pousse le malentendu à son paroxysme, en insérant un « entr'acte¹⁸¹ », dans lequel apparaissent les comédiens de la pièce ayant gardé leurs costumes, en train de répéter une autre pièce, répétition entrecoupée de discussions personnelles. Trois plans se trouvent de la sorte imbriqués : celui de la réalité des comédiens que les didascalies présentent sous leurs noms d'acteurs, celui du théâtre amené par les vêtements de la pièce initiale et celui de la pièce répétée, qu'ils désignent comme « un apologue¹⁸² ». Des comédiens jouant un rôle sont souvent présents dans les pièces baroques, il suffit de songer au fils de Pridamant de *L'Illusion comique*, Clindor, ou encore au personnage de Jean de Rotrou, Genest. Chez Vitrac, il semble que l'illusion théâtrale soit partiellement remplacée – ou renforcée – par celle onirique : le recours au rêve se substitue à celui du théâtre. Patrice et Dovic ne sont pas comédiens, pourtant ils jouent également les rôles de Mussolini et de Lloyd George, comme le précisent les didascalies initiales présentant les personnages¹⁸³.

Le théâtre dans le théâtre privilégié par les dramaturges baroques parvient à opérer le lien entre la vie et le théâtre, en accord avec la conception baroque qui stipule que la vie n'a pas davantage de consistance que l'illusion théâtrale. Plus précisément, la pièce intérieure rejoint celle qui lui sert de cadre, en d'autres termes la réalité rejoint le simulacre du théâtre.

¹⁸⁰ Jean de Rotrou, *Le Veritable St Genest, tragedie de Mr de Rotrou*, op. cit., Acte II, Scène 6, p. 26-27.

¹⁸¹ Louis Aragon, « Au pied du mur », op. cit., Entr'acte, p. 168.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Roger Vitrac, « Les Mystères de l'amour », op. cit., p. 11.

Lisidor retrouve sa bien-aimée dans *Les Songes des hommes esveillez*, tandis que le jeu théâtral du comédien Genest devient sa réalité : conversion au christianisme et supplice. Qu'en est-il de nos textes surréalistes ? Pour le comprendre, il suffit de revenir à la pièce enchâssée de « L'Armoire à glace un beau soir ». Celle-ci joue encore une fois de cette confusion entre comédie et réalité, jeu et vie réelle. Sur le plan du réel de Lénore et Jules, couple d'amoureux, s'imbrique celui du théâtre que crée Lénore, faisant croire à Jules qu'elle dissimule un amant dans l'armoire à glace. Il demeure incrédule dans un premier temps, croyant qu'il ne s'agit que d'un jeu dont il indique que le couple a l'habitude : « je supporte mal ces drames que nous jouons parfois¹⁸⁴ ». Les remarques de ce type se succèdent dans un premier temps¹⁸⁵ et les personnages parlent même d'eux à la troisième personne du singulier, se dédoublant et se mettant de la sorte en scène¹⁸⁶.

Nous pourrions y voir un jeu de l'ordre du théâtre dans le théâtre, mais contrairement au personnage de Lisidor des *Songes des hommes esveillez* que l'on parvient à convaincre du fait qu'il est le spectateur d'une pièce et que toute ressemblance avec sa propre vie tient de la fiction théâtrale, dans ce cas, Jules croit d'emblée à la fiction et refuse dans un premier temps d'y voir une vérité. En ce sens, cette idée se rapproche davantage de la situation présente dans *Le Vritable St Genest* de Jean de Rotrou que nous avons évoquée : de prime abord, les autres personnages croient simplement que Genest continue de jouer son rôle, celui d'Adrian. Lorsqu'il ne respecte plus son texte, les autres comédiens ne voient pas qu'il s'agit en fait de Genest qui parle en son nom propre, mais supposent le recours à l'improvisation en raison d'un oubli :

¹⁸⁴ Louis Aragon, « L'Armoire à glace un beau soir », *op. cit.*, p. 130.

¹⁸⁵ À titre d'exemple, mentionnons que Jules parle de « comédie », de « comédie manquée », de « jeu » et ordonne à Lénore : « [c]esse le jeu », « [j]e te dis de finir ce jeu ». *Ibid.*, p. 126, p. 127, p. 132 et p. 129 respectivement.

¹⁸⁶ Lénore est la première à parler d'elle-même ainsi : « [e]lle croyait qu'elle aurait su mentir, ah bien : tout de suite elle s'est jetée devant l'armoire ». Jules, quant à lui, interpelle son reflet dans le miroir avant de le briser en ces termes : « [t]e voilà Jules, un homme qui veut en imposer (*il recule*). Tu le sens dans ton dos le corps suant qui s'est roulé avec ta femme. [...] Jules le mari (*il souffle de la buée sur son visage, lève le marteau, frappe [...]*). » *Ibid.*, p. 130 et p. 140. C'est l'auteur qui souligne. Ajoutons que ce procédé est également présent dans « Au pied du mur », à travers le personnage de Pierre qui affirme toutefois ne pas faire référence à lui, mais « parle[r] en général ». Voir *Id.*, « Au pied du mur », *op. cit.*, Acte I, p. 159.

MARCELE, qui représentait Natalie.
 Ma réplique a manqué, ces vers sont adjoutez.
 LENTULE, qui faisait Anthyme.
 Il les fait sur le champ ; & sans suivre l'Histoire.
 Croit couvrir en r'entrant son défaut de mémoire¹⁸⁷.

Ce n'est que dans un second temps qu'ils parviendront à comprendre qu'il ne s'agit plus d'un jeu théâtral, mais de la réalité : ils finiront par croire à la réalité de ce théâtre. Genest sera donc conduit au supplice, alors que Jules, dans « L'Armoire à glace un beau soir », ira peut-être jusqu'au meurtre de Lénore, meurtre qui demeure simplement suggéré dans la pièce. Cette oscillation entre réalité et théâtre, caractéristique du baroque, mais également présent dans les œuvres surréalistes, engendre donc un résultat identique, celui de transformer la vie même des personnages.

« Au pied du mur » s'achève d'une manière on ne peut plus explicite à ce propos et dévoile véritablement les affinités qui existent à ce sujet entre baroque et surréalisme. La pièce se conclut sur la conversation entre le Speaker, personnage de la pièce cadre, donc appartenant à la « réalité », et Frédéric, évoluant dans celle enchâssée, donc être véritablement fictif :

FRÉDÉRIC. – Crabe dans ta vase, va retrouver les autres apparences.
 LE SPEAKER. – Tu perds la boule.
 FRÉDÉRIC. – Moi de parade, carton pâte, personnage de tir ! vas-tu me débarrasser le plancher ?
 LE SPEAKER. – Sssss, Sssss. Serait-ce sérieux ? Veux-tu que je te rappelle certains détails de ton, de notre adolescence ?
 FRÉDÉRIC. – Ah c'est sur cela que tu te fondes pour couvrir la voix des forêts et le bruit des voitures.
 LE SPEAKER. – Tiens, te voilà plus poli, mais si tu regrettes le carnaval du monde extérieur...
 FRÉDÉRIC. – Leurs masques ou ta face de carême, crapaud ? Ni ton cancer, ni leur vérole, mon ombre¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Jean de Rotrou, *Le Veritable St Genest, tragedie de Mr de Rotrou, op. cit.*, Acte IV, Scène 5, p. 74.

¹⁸⁸ Louis Aragon, « Au pied du mur », *op. cit.*, Acte II, p. 192-193. Voir également à ce propos *Ibid.*, p. 175-176.

Rappelons d'abord que la ressemblance physique entre Frédéric et le Speaker a été soudainement révélée au début du second acte¹⁸⁹. Dans cet extrait, Frédéric ne cesse donc de dénoncer l'aspect illusoire de son double, le Speaker. Celui-ci se voit qualifié d'« [a]pparence[...] », de « [m]oi de parade, [de] carton pâte, [de] personnage de tir », d'« ombre » de Frédéric. Le Speaker, quant à lui, insiste plutôt sur leur identité commune, par exemple à travers cette hésitation quant au déterminant possessif : « ton, notre adolescence ». Ce dernier, appartenant au « réel », puisque, rappelons-le, il apparaît au début du premier acte pour organiser le spectacle et présenter une comédienne, se voit pourtant réduit à une simple existence fantomatique. De ce fait, être et apparence, masque et identité véritable sont intervertis. Ces aspects qui hantent également les œuvres de l'époque baroque engendrent l'impossibilité de discerner la réalité de son simulacre. Ils peuvent être par ailleurs expliqués en termes de mouvement incessant et d'instabilité de toute chose, termes qui viennent définir la notion de baroque, telle que perçue au début du XX^e siècle par les premiers théoriciens.

Pour expliquer le troisième élément qui permet la confusion entre théâtre et réalité, il faut se rappeler les préférences qu'affiche Breton pour certaines pièces dans *Nadja*. L'on sait qu'il avoue son enthousiasme pour une pièce de Palau, dans laquelle les personnages entraînent le spectateur dans les abysses de l'esprit : « [j]e ne tarderai pas davantage à dire l'admiration sans borne que j'ai éprouvée pour *Les Détraquées*, qui reste et restera longtemps la seule œuvre dramatique (j'entends : faite uniquement pour la scène) dont je veuille me souvenir¹⁹⁰. » S'il s'attarde sur cette pièce et sur la comédienne qui joue le rôle principal, aspect sur lequel nous reviendrons, n'oublions pas qu'il y cite également des extraits de l'opérette *Fleur-de-péché*, qui se retrouve déjà dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon et qui s'y voit même qualifiée de « chef-d'œuvre¹⁹¹ ». Soulignons que cet attribut ne tient pas à

¹⁸⁹ Voir *Ibid.*, p. 175.

¹⁹⁰ André Breton, « *Nadja* », *op. cit.*, p. 669. Ainsi que l'indique Breton dans sa note de 1962, la pièce sera publiée dans une revue du mouvement. Voir *Ibid.*, p. 673 ; Pierre Palau, « *Les Détraquées* », *Le Surréalisme, même*, n° 1, octobre 1956, p. 73-120.

¹⁹¹ André Breton, « *Nadja* », *op. cit.*, p. 668 ; Louis Aragon, « *Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra* », *op. cit.*, p. 223. Précisons que l'auteur de la pièce est Guy Montoriol et que Soupault en fait également un compte rendu élogieux dès 1920. Voir Philippe Soupault, « Spectacles : Théâtre Moderne : *Fleur-de-Péché* », *Littérature*, n° 14, juin 1920, p. 31-32.

l'intrigue elle-même, simple « prétexte » à « faire défiler cinq ou six femmes nues¹⁹² ». Ce qui attire passionnément les surréalistes dans cette forme précise de théâtre dont témoigne *Fleur-de-péché* est plutôt le jeu particulier des actrices, qui ne se soucient aucunement de créer l'illusion théâtrale, les répliques étant « débité[es] de façon monotone [...] ou simplement lu[es] au pied levé, sans fard¹⁹³ », mais qui se préoccupent davantage des spectateurs qui interagissent parfois vulgairement avec elles. Le désir que suscite cette exhibition gratuite de la chair instaure une proximité entre acteurs et spectateurs et jette un pont entre la scène et la salle, ce qui constitue un troisième élément qui participe à cette union entre réalité et théâtre, vie et illusion.

Étant donné l'intérêt des surréalistes pour ce type de jeu théâtral, il n'est donc pas étonnant que dès 1924, dans *Les Mystères de l'amour*, Vitrac porte à son paroxysme cette confusion entre salle et scène, spectateurs et comédiens. L'action de la pièce est amorcée dans « une loge d'avant-scène¹⁹⁴ », ce qui a pour effet de décroquer le théâtre et de fusionner de la sorte le lieu de la fiction avec celui de la réalité, les spectateurs croyant assister à une dispute de ménage au cœur du public. Les multiples interventions des faux spectateurs renforcent ce lien, de même que les réponses que leur donnent les protagonistes Léa et Patrice¹⁹⁵. Ces procédés incitent le véritable public à s'engager dans la pièce. De plus, Patrice interpellera la salle en demandant par exemple « [c]'est vous, le bœuf ?¹⁹⁶ », alors que les « signes amicaux¹⁹⁷ » qu'il adresse avec Léa aux spectateurs renforcent ce lien entre salle et scène, théâtre et réalité. Mais, au-delà des mots, le grand génie de Vitrac demeure dans ce geste ultime que nous avons évoqué, le meurtre d'un spectateur qui achève la pièce¹⁹⁸. Spectacle provocation, nul doute qu'il implique la participation des spectateurs à l'action par leur mise en danger même. Leur faisant comprendre que l'illusion n'est plus contenue sur la

¹⁹² Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », *op. cit.*, p. 223.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Roger Vitrac, « Les Mystères de l'amour », *op. cit.*, Acte I, Premier tableau, p. 14.

¹⁹⁵ Nous pouvons en effet compter dix interventions de « voix » dans la salle avant même le lever du rideau, de même que trois réponses de la part de Léa ou Patrice. Voir *Ibid.*, p. 18-19.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹⁸ *Ibid.*, Acte III, Cinquième tableau, p. 58.

scène, mais les prend d'assaut, ils réalisent qu'ils ont un rôle à jouer dans le drame qui se déroule autour d'eux, dans ce drame qui met en jeu leur propre vie. Les frontières entre fiction et réalité n'existent plus, le simulacre ne peut plus être dissocié de la véritable vie.

Dans cette proximité, nous pouvons percevoir une certaine affinité avec l'esthétique baroque qui tendait à confondre, rappelons-le, la vie entière avec le théâtre. De ce fait, celui-ci tente également de s'emparer de son public en réduisant notamment la distance entre salle et scène. En effet, à cette époque, non seulement une partie du public se trouve debout au parterre et demeure, tout au long de la représentation, fort bruyante, mais des places de spectateurs se retrouvent sur la scène même, procédé qui sera décrié à l'époque classique. Wilfried Floeck explique à ce propos que

[d]ramaturges et acteurs savent [...] souligner le caractère collectif du drame en intégrant le public dans le jeu théâtral. Lorsque les possibilités financières et les locaux le permettent, le lieu où se déroule l'action de certaines scènes ou de certains actes est transféré dans la salle¹⁹⁹.

De plus, la scène est également unie à la salle par le fait que certaines pièces baroques s'ouvrent aux spectateurs qui sont en quelque sorte appelés à y participer. Par exemple, dans *Les Illustres fous* de Beys, les interpellations directes tiennent ce rôle. Après une interrogation dirigée vers le public, l'œuvre se clôt sur une adresse du Concierge de l'hôpital de fous aux spectateurs, qui demeure quelque peu provocante : « [s]ans en mētir, Messieurs, quelques-uns d'entre vous,/Sont les Originaux des Illustres folies,/Dont nous n'avons esté que les simples copies²⁰⁰ ». Le concierge déclare donc que les fous ne se trouvent pas sur

¹⁹⁹ Wilfried Floeck, *Esthétique de la diversité : pour une histoire du baroque littéraire en France*, trad. de l'allemand par Gilles Floret, Paris ; Seattle ; Tubingue, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1989, p. 187. Cette pratique semble devenir monnaie courante à partir de 1637, lors de la première du *Cid*, et se voit déjà décriée à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, comme le prouve ce commentaire de Tallemant des Réaux, dont les histoires remontent à environ 1657 : « [i]l y a à cette heure une incommodité épouvantable à la comédie, c'est que les deux côtés du théâtre sont pleins de jeunes gens assis sur des chaises de paille ; » Gédéon Tallemant des Réaux, *Les Historiettes de Tallemant Des Réaux : mémoires pour servir à l'histoire du XVII^e siècle*, t. 6, Paris, Alphonse Levavasseur, 1835, p. 23.

²⁰⁰ Charles de Beys, *Les Illustres fous : comédie*, Paris, Olivier de Varennes, 1653, Acte V, Scène 10, p. 125. Précisons que cette pièce est une version remaniée de l'*Hospital des fous* publiée par l'auteur dès 1636. Voir à ce propos *Id.*, *Les Illustres fous of Charles Beys, a critical edition, with a*

scène, mais demeurent assis dans la salle. Sans aller jusqu'à la simulation du meurtre, ainsi que le fera Vitrac près de trois siècles plus tard, l'attaque verbale baroque incite pareillement le spectateur à la riposte. Tout en désorientant le public, la suppression de la barrière théâtrale permet de l'atteindre et de l'agresser physiquement ou verbalement, dans un but ouvertement provocateur.

Par un procédé quelque peu différent et, comme nous le savons, particulièrement en vogue à l'époque baroque, celui du théâtre dans le théâtre, une pièce telle que *Les Songes des hommes esveille* de Brosse, joue toujours de ces frontières de plus en plus floues entre rêve et réalité, mais aussi entre théâtre et vie, acteur et spectateur. Elle présente sur scène la vie même d'un des personnages principaux, Lisidor, ayant perdu sa bien-aimée dans un naufrage²⁰¹. Rescapée, celle-ci apparaît devant lui jouant son histoire même et Lisidor, convaincu du fait qu'il s'agit de sa propre vie qui se trouve ainsi portée au théâtre, reconnaît avec certitude son Isabelle et ne cesse de s'immiscer dans la représentation théâtrale. Ici, tel que mentionné précédemment, le simulacre rejoint la réalité, en accord avec la conception baroque du *theatrum mundi*. Toutefois, cette réalité est celle de Lisidor qui, quoique spectateur, demeure un être de fiction.

Dans *Les Mystères de l'amour*, Vitrac va plus loin que Brosse. Si la pièce implique uniquement la vie d'un acteur-spectateur, le fait qu'il soit dissimulé au cœur de la salle elle-même rend le processus plus troublant et sème une véritable confusion entre le plan du réel et celui du théâtre. De ce fait, l'illusion n'est plus circonscrite à la scène, mais entre directement au sein du public et devient réalité. Nous pouvons toutefois nuancer ces propos en rappelant la présence des spectateurs sur scène à l'époque baroque et l'aspect indiscipliné de la foule debout au parterre qui participe réellement au spectacle, de même que les adresses directes des personnages aux spectateurs. Dans *Fleur-de-péché*, tant appréciée des surréalistes, l'illusion n'est jamais portée à son apogée, puisque le mauvais jeu des comédiennes, de même que les échanges réels parviennent à prendre le dessus. Toutefois, quoique exposé aussi brutalement que la peau sur scène, le mécanisme théâtral est à l'œuvre,

brief account of the author and his works, éd. de Merle I. Protzman, Baltimore, Johns Hopkins Press ; Paris, Les Belles Lettres, 1942.

²⁰¹ Brosse, *Les Songes des hommes esveille*, op. cit., Acte V, Scène 5, p. 120-129.

du fait que ces échanges s'inscrivent au cœur d'une pièce de théâtre, fut-elle médiocre. C'est parce que public et comédiennes jouent simultanément sur le double plan du théâtre et de la réalité ainsi réunis, qu'Aragon soutient que « [l']esprit même du théâtre primitif y est sauvegardé²⁰² ».

Cette conception surréaliste du théâtre rejoint l'expérimentation menée par Artaud, et les prémisses surréalistes trouvent leur plein essor chez celui-ci, quoique seulement après son exclusion du mouvement. Sa vision, explicitée dans *Le Théâtre et son double*, fera de celui-ci le double même de la vie²⁰³. Cependant, cette notion de double implique la disparition de toute distinction entre l'original et la copie, unissant le même et l'autre dans un objet unique : intrinsèques l'un à l'autre, la vie double le théâtre et le théâtre double la vie. Afin d'y parvenir, il part en guerre, tout comme Breton, contre le théâtre psychologique qui demeure retranché de la vie, externe à l'individu et, en ce sens, ne peut éveiller chez le spectateur qu'une détresse périphérique. Il tente de cette manière de rendre au théâtre son aspect cérémonial qui engage entièrement l'existence des spectateurs, comme celle des acteurs, aspect qu'Aragon, comme nous l'avons mentionné, semble avoir retrouvé dans *Fleur-de-péché*. C'est ainsi qu'il refuse également l'antinomie entre salle et scène et aspire à un lieu unique qui rétablit une interaction directe entre le spectacle et le spectateur²⁰⁴. Dans cet ordre d'idées, puisque sa conception du théâtre, tout en la dépassant, se rapproche de celle surréaliste qui, comme nous l'avons montré, possède des points communs avec celle baroque, il n'est pas surprenant qu'il avoue ouvertement son intérêt pour le théâtre de la période qui porte ce nom. Le programme même de son « Théâtre de la cruauté » le confirme, puisqu'il comprend « [u]ne adaptation d'une œuvre de l'époque de Shakespeare, entièrement conforme à l'état de trouble actuel des esprits²⁰⁵. »

²⁰² Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », *op. cit.*, p. 223.

²⁰³ Antonin Artaud, « Le Théâtre et son double », *Œuvres complètes*, t. 4, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, 1978, p. 7-137.

²⁰⁴ Antonin Artaud, « Le Théâtre et son double : Le Théâtre de la cruauté (*Second manifeste*) », *op. cit.*, p. 121. Il avance même l'idée de placer le public réellement au cœur du spectacle : « dans le "théâtre de la cruauté" le spectateur est au milieu tandis que le spectacle l'entoure. » *Id.*, « Le Théâtre et son double : En finir avec les chefs-d'œuvre », *op. cit.*, p. 79.

²⁰⁵ *Id.*, « Le Théâtre et son double : Le Théâtre de la cruauté (*Premier manifeste*) », *op. cit.*, p. 95. C'est l'auteur qui souligne. Il précise un peu plus loin : « [d]es œuvres du théâtre élisabéthain

Par ailleurs, un dernier élément nous semble faire écho à l'esthétique baroque, soit le fait qu'Artaud, pour véritablement bousculer le public, « propose [...] un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures²⁰⁶ ». Mentionnons que cette violence apparaît déjà dans *Les Mystères de l'amour*, où Vitrac fait apparaître des corps dépecés. D'abord un buste de fillette, suivi d'une opération de sectionnement de tête envahissent la scène²⁰⁷. Puis, un personnage ordonne : « [a]llez donc disposer les genoux du jeune officier de dragons sous le buste de la petite fille²⁰⁸. » Les morceaux disparates issus de corps différents donnent lieu à un androgyne sans tête, assemblage pour le moins dérangent.

Soulignons également que la formulation adoptée par Artaud – « broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur » – n'est pas sans rappeler l'esthétique de la stupéfaction, du choc, que recherchent les poètes et dramaturges baroques. Pour ce faire, outre les intrigues multiples qui émerveillent et désorientent le public, de nombreuses pièces baroques mettent également en scène, comme nous l'avons déjà souligné, des corps violentés. Traditionnellement reléguée aux coulisses, au lieu d'être simplement évoquée dans les discours, la mort sort et envahit la scène. Ainsi, dans *La Tragédie mahométiste*²⁰⁹, le meurtrier d'un enfant est poignardé par la mère de la victime, une sultane, qui lui arrache ensuite le cœur et boit son sang. Cette violence virulente pousse d'ailleurs Jean Rousset, au début des années cinquante, à intituler l'une des parties de sa *Littérature de l'âge baroque en*

dépouillées de leur texte et dont on ne gardera que l'accoutrement d'époque, les situations, les personnages et l'action. » *Ibid.*, p. 96. C'est l'auteur qui souligne.

²⁰⁶ *Id.*, « Le Théâtre et son double : En finir avec les chefs-d'œuvre », *op. cit.*, p. 80. Rappelons également que dans la première pièce où commencent à apparaître les éléments de ce « théâtre de la cruauté », *Les Cenci*, non seulement l'action se déroule-t-elle à la fin du XVI^e siècle, mais elle met également en scène inceste et parricide, sujets largement exploités par les dramaturges baroques. Voir *Id.*, *Les Cenci, Œuvres complètes*, t. 4, *op. cit.*, p. 147-210. Pour les influences de Stendhal et Percy Bysshe Shelley dans cette pièce et les conditions de sa première représentation, en 1935, voir Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Union générale d'éditions, 1977 ; Pierre Brunel, *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982.

²⁰⁷ Roger Vitrac, « Les Mystères de l'amour », *op. cit.*, Acte I, Deuxième tableau, p. 26-27.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 27.

²⁰⁹ Anonyme, *La Tragédie mahométiste*, *op. cit.*

France, « Le Théâtre de la cruauté²¹⁰ ». L'on sait que les multiples textes d'Artaud sur le théâtre sont publiés en volume à la fin des années trente et, en ce sens, nous croyons pouvoir affirmer, en dépit du fait que la référence artaudienne est absente chez le spécialiste du baroque, qu'il ne peut s'agir uniquement d'une simple coïncidence. Dans ce cas, nous constatons donc que l'influence s'exerce non pas du baroque au surréalisme, mais il semble que ce soient les démarches surréalistes, au sens large, puisque comme nous le savons Artaud développe ces idées une fois exclu du groupe, qui infléchissent les recherches sur la notion de baroque²¹¹.

Outre l'enthousiasme des surréalistes pour certaines pièces, leur implication lors des rassemblements Dada prouve également qu'ils ne sont pas foncièrement hostiles à la manifestation théâtrale et en ont même préservé, à sa suite, le goût du spectacle. Rappelons, à ce titre, le procès Maurice Barrès, qui marque leurs premières divergences avec le dadaïste Tristan Tzara, où ils mettent en scène le jugement de l'auteur français, coupable à leurs yeux de propagande nationaliste visant à soutenir la guerre. On assiste à une véritable mise en scène avec public, costumes et acteurs pour interpréter les divers rôles : Péret se déguise en soldat allemand, Tzara est témoin à décharge, Breton fait office de président du tribunal, tandis qu'un mannequin prend la place de l'accusé. En réaction contre les procès réels ayant cours à l'époque, dont ils décrient la comédie, ils instaurent un jugement parodique. Les frontières entre réalité et théâtre deviennent une fois de plus floues, puisque les procès véritables se trouvent de la sorte mis en cause, accusés de mascarade, tandis que ce faux procès défend des positions éthiques réelles. Breton et ses amis accusent en effet Barrès « d'attentat à la sûreté de l'esprit²¹² », alors que Tzara, par sa position nihiliste, marque déjà sa distanciation des futurs surréalistes.

De même, les séances de sommeils déployaient les dispositifs théâtraux, ainsi que nous l'avons montré ; chaque soir, une nouvelle représentation prend place chez Breton, comme il

²¹⁰ Jean Rousset, « Le Théâtre de la cruauté », *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, op. cit., p. 81-84.

²¹¹ Mentionnons que Marianne Closson évoque également la possibilité de cette influence. Voir Marianne Closson, *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, 2000, p. 437-438.

²¹² « L'Affaire Barrès », *Littérature*, n° 20, août 1921, p. 1.

le rappellera lui-même sans épargner la référence théâtrale dans une conférence prononcée en 1945 à Haïti : « elles eurent pour théâtre mon appartement à Paris²¹³ ». Soulignons enfin qu'Aragon, dans sa préface de 1924 au *Libertinage*, fera cet aveu qui montre qu'il n'y a pas de reniement de leur participation aux manifestations dadaïstes : « [j]e n'ai jamais cherché autre chose que le scandale et je l'ai cherché pour lui-même²¹⁴. » Le spectacle, mais un spectacle capable de provoquer un choc, digne peut-être de stupéfier, comme le prônait Marino à toute une génération d'auteurs nommés baroques, définit la voie surréaliste tracée par Aragon.

Mais quel est le lieu de prédilection de ce spectacle privilégié par les surréalistes ? Nulle surprise que la réponse à cette question soit d'abord le théâtre lui-même qui, en tant qu'espace architectural, se retrouve à plusieurs reprises dans les œuvres du corpus, qu'il relève de l'imaginaire, comme les théâtres qui apparaissent au cœur des déserts dans *Les Champs magnétiques*²¹⁵ ou encore du réel, comme « Le Théâtre des Deux-Masques » où se déroulent *Les Détraquées* tant admirées par Breton²¹⁶, mais aussi le « Théâtre Moderne » où a lieu *Fleur-de-Péché*²¹⁷. Ce dernier théâtre, qui se voit longuement décrit par Aragon dans *Le Paysan de Paris*, est en mauvais état, tombé en désuétude et même déjà détruit au moment de la rédaction de *Nadja* alors que Breton voulait en insérer une illustration²¹⁸. Peu estimé, si nous en jugeons d'après le petit nombre de spectateurs qu'il attire, pourquoi exerce-t-il alors une telle fascination sur les surréalistes ? Outre le fait qu'il présente cette opérette qu'ils apprécient, *Le Paysan de Paris* nous éclaire davantage quant à son pouvoir. Rappelons qu'il est introduit dans le texte par le « discours de l'imagination » qui, faisant la réclame du

²¹³ André Breton, « Alentours I (1941-1946) : Le Surréalisme », *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 158.

²¹⁴ Louis Aragon, « Préface à l'édition de 1924 », *Le Libertinage*, *op. cit.*, p. 274.

²¹⁵ André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : En 80 jours », *op. cit.*, p. 69.

²¹⁶ André Breton, « *Nadja* », *op. cit.*, p. 669.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 663 ; Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », *op. cit.*, p. 191-192 et p. 222-223.

²¹⁸ Voir à ce propos la lettre de l'acteur Mazeau insérée dans le texte, auprès duquel Breton aura fait des démarches afin de retrouver des photographies du théâtre. André Breton, « *Nadja* », *op. cit.*, p. 667.

« nouveau vice²¹⁹ » appelé surréalisme désigne du doigt le guichet du théâtre. De ce point de vue, nous ne pouvons que souligner le lien profond qu'Aragon établit d'emblée entre ce lieu et l'entreprise surréaliste elle-même.

Ce théâtre précis, qui met à mal le mécanisme de l'illusion théâtrale et qui détruit toute possibilité de vraisemblance, les comédiennes ne se glissant jamais véritablement dans leur rôle, mais discutant avec les spectateurs, comme nous l'avons mentionné, permet à l'esprit de dépasser cette dualité soutenue par la raison entre scène et salle, illusion et réalité. Par le fait même, les frontières basculent, les certitudes s'effondrent et « [u]ne grande crise naît, un trouble immense qui va se précisant. Le beau, le bien, le juste, le vrai, le réel... bien d'autres mots abstraits dans ce même instant font faillite. Leurs contraires une fois préférés se confondent bientôt avec eux-mêmes²²⁰. » Les barrières qui opposent erreur et vérité, imagination et réel, théâtre et réalité, se voient ébranlées et tombent, décriant les philosophies dualistes, qui ne cessent de prôner un ordre forgé d'oppositions binaires. En ce sens, le « Théâtre Moderne » représente l'endroit même où leur coexistence est possible simultanément, jouant sur le double plan de l'illusion et de la vie. Il permet de s'approcher de la quête fondamentale du mouvement surréaliste qui aspire à délimiter ce « point de l'esprit²²¹ » défini par Breton dans le *Second Manifeste du surréalisme*, « où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement²²². »

Rappelons enfin que le théâtre lui-même est situé dans le Passage de l'Opéra, entre-deux qui laisse filtrer la lumière du jour, ainsi que ses ombres, et qui n'est pas sans rappeler la grotte du mythe de Platon. Les simulacres qui y apparaissent n'ont pas de véritable réalité, mais comme l'affirme l'imagination dans son discours, « [d]'une illusion à l'autre, vous retombez sans cesse à la merci de l'illusion Réalité²²³. » Cette idée baroque en elle-même, par

²¹⁹ Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », *op. cit.*, p. 190.

²²⁰ *Ibid.*, p. 225.

²²¹ André Breton, « Second Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 781. Rappelons que Breton revient sur cette idée en 1937, sous la formule de « point sublime ». Voir *Id.*, « L'Amour fou : VII », *op. cit.*, p. 780.

²²² *Id.*, « Second Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 781.

²²³ Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », *op. cit.*, p. 189.

la dénonciation de l'illusion de la réalité, se trouve évidemment dans le théâtre de la période désignée sous ce nom. La véritable illusion du vrai ne peut être produite que par la suppression absolue du processus de création. Mais le goût baroque des enchâssements dont témoigne, pour s'en tenir à l'un des exemples précédemment donnés, *Les Songes des hommes esveille* de Brosse où trois canulars, ainsi qu'une véritable comédie prennent d'assaut le petit monde réuni au château, dévoile à tout instant le fonctionnement de l'œuvre. Pour les baroques, la fausseté des apparences est à mettre en parallèle avec la vie véritable que promet la foi chrétienne dans l'au-delà, mais nous savons que pour les surréalistes, nulle transcendance n'est possible. Si la vision profane ne suppose pas cette foi, elle oppose néanmoins l'aspect irrémédiable de la mort, seule véritable certitude pour les baroques, certitude dont des échos se retrouvent, comme nous l'avons vu, dans *Mon Corps et moi* de Crevel.

Mais la manifestation théâtrale qui attire les surréalistes par-dessus tout appartient à la rue, ouvre une fissure dans le quotidien et lézarde le réel. C'est ainsi que l'on peut expliquer la subite apparition du théâtre dans un texte de *Deuil pour deuil*²²⁴ dans lequel, le narrateur assiste au début à une représentation dans une salle de spectacle non identifiée, mais s'en détourne, captivé uniquement par l'histoire du palissandre du piano ; dès l'entrée en scène d'une danseuse, il sort brusquement de ce lieu et, dans la rue, continue à percevoir l'histoire qui l'intéresse, fruit de son imagination, qui s'échappe des fenêtres, des habitations, au fil de sa promenade²²⁵.

Il suffit, pour comprendre véritablement l'importance de ce théâtre de la rue, de se remémorer l'« entrée en scène²²⁶ » de *Nadja* qui rompt le cours de la première partie de l'œuvre du même nom de Breton, consacrée à une série de faits relatés sans ordre préétabli. Mentionnons que cette section se clôt sur l'évocation de la tour du Manoir d'Ango s'écroulant dans une marée de plumes et de sang et, qu'à la suite de ce coup de théâtre, dont

²²⁴ Robert Desnos, « *Deuil pour deuil* », *op. cit.*, p. 210-211.

²²⁵ Voir également à ce propos le « spectacle » quotidien de la vie même qu'offre le café Batifol, dont il est question dans *Les Vases communicants*. André Breton, « Les Vases communicants, II », *op. cit.*, p. 171.

²²⁶ *Id.*, « *Nadja* », *op. cit.*, p. 682.

l'image de la chute des colombes ensanglantées rappelle l'idée du rideau sur la scène, apparaît Nadja ainsi annoncée théâtralement. Au cœur de la foule, celle-ci surgit soudain et s'en détache brusquement, ce que souligne la formule « [t]out à coup²²⁷ ». L'aspect subit de son apparition théâtrale, ainsi que sa manière particulière de se maquiller donnent l'impression qu'elle n'appartient pas au réel, mais y fait irruption tout d'un coup en déchirant son voile pour fouler le trottoir. Son « entrée en scène²²⁸ » constitue ainsi un de ces moments où « le peu de réalité²²⁹ », pour reprendre les termes de Breton, se transforme en « trop-plein de réalité », où la « médiocrité²³⁰ » du réel se voit enrichie par ce qui rattache Nadja à un autre monde, celui du théâtre, mais aussi celui du surréel.

En effet, on sait qu'elle guidera Breton à travers le déchiffrement de ses signes dans le quotidien, qu'elle dira même vivre entièrement les histoires qu'elle invente spontanément, à l'image des récits automatiques²³¹. La note de Breton à ce sujet précise le fait que son existence représente « le terme extrême de l'aspiration surréaliste, [...] sa plus forte *idée limite*²³² », existence qui finira par sombrer de l'autre côté de la frontière, dans la pure folie. Or, si Nadja incarne le surréalisme, en ce sens qu'elle demeure en contact direct avec la surréalité, nous ne pouvons ignorer que sa première apparition, saisissante pour Breton, se fait sous le signe du théâtre. À ce propos, rappelons également qu'elle habite à l'hôtel du Théâtre, situé près du Théâtre des Arts, et qu'elle fréquente le milieu théâtral auquel elle aurait emprunté son nom²³³.

Sous les yeux émerveillés de Breton, elle se démarque de ce décor de la rue que forme la marée humaine et se montre « [c]urieusement fardée²³⁴ », telle une actrice sortie de scène.

²²⁷ *Ibid.*, p. 683.

²²⁸ *Ibid.*, p. 682.

²²⁹ *Id.*, « Point du jour : Introduction au discours sur le peu de réalité », *op. cit.*, p. 263.

²³⁰ *Ibid.*, p. 276.

²³¹ Voir *Id.*, « Nadja », *op. cit.*, p. 690.

²³² *Ibid.*, p. 690 note *. C'est l'auteur qui souligne.

²³³ *Ibid.*, 693 et p. 703. Elle aurait emprunté son nom à celui d'une femme de spectacle, une danseuse connue à l'époque sous le nom de Nadja. Voir à ce sujet, les éléments biographiques précisés dans André Breton, « Nadja : Notes et variantes », *op. cit.*, p. 1542, note 1 de la page 682.

²³⁴ *Id.*, « Nadja », *op. cit.*, p. 683.

L'auteur effectue lui-même ce parallèle avec la comédienne Blanche Derval qui joue Solange dans *Les Détraquées*, dont le maquillage naturel, voire inexistant, contraste avec celui de Nadja aux yeux lourdement fardés, et s'interroge : « [e]st-ce à dire que ce qui est très faiblement permis dans la rue mais est recommandé au théâtre ne vaut à mes yeux qu'autant qu'il est passé outre à ce qui est défendu dans un cas, ordonné dans l'autre ? Peut-être²³⁵ ». Cette remarque insérée dans une parenthèse au cœur du texte exprime, outre l'attrait proprement surréaliste pour tout processus de détournement, le fait que le théâtre seul, tout comme le réel isolé, n'atteignent pas le pouvoir qu'ils gagnent à être combinés. Ce n'est que lorsque le premier devient inséparable du second, lorsqu'il dépasse la scène pour envahir la vie réelle, qu'il acquiert la faveur des surréalistes. Sans pouvoir forcément relier ce point de vue précis à la conception baroque du *theatrum mundi*, nous pouvons néanmoins relever une certaine affinité, en raison du rapprochement qui est effectué, une fois de plus, entre théâtre et réalité.

Une idée similaire se profile à travers l'attirance de Breton pour Blanche Derval. Fasciné par le personnage de Solange et par la comédienne qui le joue, il exprime néanmoins le désir de la connaître, de découvrir sous le déguisement du personnage « la femme réelle²³⁶ », ainsi que le confirme sa note de 1962. S'il apprécie la pièce et l'actrice telle qu'elle apparaît lorsqu'elle incarne cet être fictif captivant, il n'aspire pas moins à lever le masque et accéder, sous le simulacre, à la réalité. Il n'osera franchir le pas, peut-être en raison de l'aspect protéiforme que suppose le caractère d'une comédienne capable d'endosser tour à tour les rôles les plus divers, et préserve de la sorte cette femme dans une double existence, à la fois illusoire et réelle. Mais ne pourrions-nous pas percevoir également dans cette rencontre manquée de « la femme réelle » qui demeure ainsi indissociable du ou des rôles qu'elle joue, un écho de l'interrogation baroque de Crevel dans *Mon Corps et moi*, qui exprimait pareillement le simple rôle d'acteur joué par chacun ? Dissocier l'être véritable du rôle joué est une opération qui, si elle peut être désirée par Breton, n'est toutefois pas réalisée, peut-être en raison de son impossibilité même ou du fait qu'elle engendrerait forcément une diminution de la force de cette union.

²³⁵ *Ibid.*, p. 685.

²³⁶ *Ibid.*, p. 673 note **. C'est l'auteur qui souligne.

De ce point de vue, il semble que le théâtre exerce également un rôle capital au sein du surréalisme, et cela, tout comme c'était le cas à l'époque baroque. Le rapport a toutefois évolué. Pour les baroques, théâtre et réalité constituent les deux facettes d'une même pièce, pouvant s'intervertir à tout moment : aucun n'est plus trompeur que l'autre, aucun n'est plus vrai que l'autre, tous deux sont illusoires. Pour les surréalistes, la réalité telle qu'elle se présente sous le règne de la logique se trouve appauvrie. Elle n'est pas semblable au théâtre, mais celui-ci, fissurant la vie réelle, permet d'accéder à ce point de tension où les contraires coexistent sans s'opposer, à ce « point sublime²³⁷ » dans lequel réside le surréel.

Il ne s'agit certes pas d'idées parfaitement identiques : de la réalité perçue comme instable par les baroques et de ce fait dénigrée au même titre que les mécanismes de l'illusion, on parvient, chez les surréalistes, à une réalité contestée, mise en crise, qu'il faut enrichir de ce qui est usuellement considéré comme simple « chimère²³⁸ ». Nous pouvons assister à une évolution, mais en aucun cas à une opposition. Dans la conception baroque du monde qui le perçoit fluctuant et n'ayant de cesse de basculer, ce qui demeure c'est le fait que toute frontière rigoureuse entre illusion et réalité ne peut exister. Pour les surréalistes, ainsi que l'explique Aragon dans *Une Vague de rêves*, « il y a d'autres rapports que le réel que l'esprit peut saisir, et qui sont aussi premiers, comme le hasard, l'illusion, le fantastique, le rêve. Ces diverses espèces sont réunies et conciliées dans un genre, qui est la surréalité²³⁹. »

²³⁷ *Id.*, « L'Amour fou : VII », *op. cit.*, p. 780.

²³⁸ *Id.*, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 316.

²³⁹ Louis Aragon, « Une Vague de rêves », *op. cit.*, p. 85.

CHAPITRE V

LE MERVEILLEUX SURREALISTE ET LA *MERAVIGLIA* BAROQUE

Nous avons vu dans le premier chapitre que la (re)découverte du baroque s'est accompagnée d'un certain nombre de critiques à l'endroit des œuvres de la période nommée ainsi. Plusieurs premiers théoriciens de la notion ont reproché aux ouvrages baroques leur aspect artificiel, leur surcharge, leur obscurité, de même que la recherche de la nouveauté et de la surprise à tout prix. Les historiens français de la littérature, quoique refusant d'abord la catégorie du baroque, ont identifié dans les textes de cette époque les mêmes éléments négatifs. Ils y voyaient figures de style contre-nature, qualifiées de la sorte d'artificielles, dont l'omniprésence encombraient les œuvres et contribuait à leur aspect confus, qu'ils expliquaient par un attrait particulier pour l'innovation et l'inattendu envers et contre tout. Ces préjugés trouvent leur racine au XVII^e siècle, puisque les défenseurs du classicisme décriaient déjà les mêmes éléments qui, au fil du temps, se sont perpétués pour véritablement devenir des lieux communs d'une tradition française qui continuait, au début du XX^e siècle, à dénigrer les « victimes de Boileau¹ », ainsi que les appelait Théophile Gautier.

Si Boileau décrie effectivement l'influence étrangère néfaste qui se reflète dans ce qu'il ne nommait pas encore le baroque français en termes d'éblouissement, d'artificialité, de nouveauté, d'attrait effréné pour la surutilisation des pointes, les surréalistes ont également été exposés à des critiques similaires, l'obscurité et l'artifice de leurs œuvres étant soulignés. Boileau affirmait que

[j]adis de nos Auteurs, les Pointes ignorées
Furent de l'Italie en nos vers attirées.
Le Vulgaire ébloui de leur faux agrément,

¹ Théophile Gautier, « Préface », *Les Grotesques*, *op. cit.*, p. XII.

A ce nouvel appas courut avidement²,

tandis qu'un critique contemporain des surréalistes, René Lalou, offre un compte rendu de *L'Immaculée Conception* dans lequel, tout en admirant son « ingéniosité », signale le « défilé verbal » et l'« atmosphère d'artifice³ » qui s'y déploie. C'est en vertu des mêmes critiques, qui deviennent toutefois plus virulentes dans ce cas, que le docteur de Clérambault appose l'étiquette de « Procédistes⁴ » aux surréalistes, comme nous l'avons souligné. Il les inscrit dans une lignée plus large, celle des artistes des XVI^e et XVII^e siècles nommés aujourd'hui baroques qui délaissent pareillement, selon lui, l'imitation de la nature, pour forger du « beau⁵ » de toutes pièces, à l'aide de techniques artificielles.

Que l'on décrie ou, au contraire, vante les mérites de ce qui définit les œuvres baroques et surréalistes, un fait demeure : la littérature surréaliste, comme celle baroque, est caractérisée par l'accumulation des figures de style qui s'éloignent des normes d'acceptabilité et dissipent de la sorte la réalité ou diminuent la fonction référentielle du langage⁶, tout en témoignant ainsi d'un caractère inouï. Toutes deux s'inscrivent dans le cadre d'une recherche

² Nicolas Boileau, « L'Art poétique en vers : Chant second », *Œuvres diverses du sieur D***, avec le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin*, Paris, Denys Thierry, 1674, p. 115.

³ René Lalou, Compte rendu de *L'Immaculée Conception*, d'André Breton et Paul Éluard (Paris, Éditions surréalistes, José Corti, 1930), *La Quinzaine critique des livres et des revues*, n° 31, 10 avril 1931, p. 363. Il surenchérit cette idée d'artifice en la rapprochant d'une méthode de piano pour enfants du XIX^e siècle ayant connu un grand succès : « [m]ais peut-être l'*Immaculée* [sic] *Conception* n'est-elle que la Méthode Carpentier des futurs pianistes surréalistes ? » *Ibid.*, p. 363. Louis Le Sidaner insiste également sur la « vanité » et l'aspect « calculé » de « ces essais volontairement et laborieusement incohérents ». Louis Le Sidaner, Compte rendu de *L'Immaculée Conception*, d'André Breton et Paul Éluard (Paris, Éditions surréalistes, José Corti, 1930), *La Nouvelle Revue critique*, mars 1931, p. 140-141 ; cité dans Marguerite Bonnet et Étienne-Alain Hubert, « Réception de l'œuvre : *L'Immaculée Conception* », dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 1653. Précisons que l'idée d'obscurité est également soulevée à l'endroit des *Champs magnétiques*, par exemple par Rachilde qui commence ainsi son compte rendu : « [c]omprendre ? Non. Ce serait ambitieux, peut-être déflorant. » Rachilde, Compte rendu des *Champs magnétiques*, d'André Breton et Philippe Soupault (Paris, Sans pareil, 1920), *Mercure de France*, vol. 144, n° 538, 15 novembre 1920, p. 196.

⁴ André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 779. Pour des précisions au sujet de cette critique du docteur de Clérambault, voir la troisième section du second chapitre.

⁵ Précisons que ce terme apparaît dans l'intervention de Pierre Janet qui précède immédiatement celle du docteur de Clérambault. *Ibid.*

⁶ Voir Roman Jakobson, « 11. Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, trad. de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 209-248.

nouvelle qui désoriente le lecteur par rapport aux habitudes, le surprend. Pour véritablement comprendre ce qui les unit de ce point de vue, il convient de se pencher sur la question du merveilleux surréaliste, afin de l'interroger à la lumière de la *meraviglia* baroque. Cette dernière, dont le parc des monstres de Bomarzo, construit à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, demeure l'emblème, se retrouve autant dans la littérature, que dans la peinture ou dans les jardins. Avec ses monstres aux dimensions impressionnantes, ses inscriptions sibyllines qui promettent toutefois au visiteur de véritablement le stupéfier par les merveilles qu'il y trouvera, ce jardin labyrinthique a d'ailleurs suscité l'admiration d'André Pieyre de Mandiargues qui lui dédie un ouvrage en 1957⁷.

Dépaysement, étonnement, surprise, perte de repères, tels sont les ressorts de la *meraviglia* baroque que nous mettrons en parallèle avec le merveilleux surréaliste. Nous aborderons dans un premier temps l'intérêt pour les *Wunderkammern* que partagent les hommes de l'époque nommée baroque et les surréalistes, avant d'étudier la pointe baroque et l'image surréaliste. Afin de mieux comprendre les liens entre la *meraviglia* baroque et le merveilleux surréaliste, nous nous pencherons enfin sur un procédé précis, celui de l'anamorphose.

5.1 Les *Wunderkammern* baroques et surréalistes

Nous avons mentionné que le mot d'ordre pour toute la génération des auteurs baroques, comme l'ont bien souligné les premiers spécialistes du baroque, était donné par Marino qui stipulait, rappelons-le, que « [è] del Poeta il fin la meraviglia⁸ ». Si l'écrivain baroque italien

⁷ Voir André Pieyre de Mandiargues, « Les Monstres de Bomarzo », *op. cit.* Précisons que l'auteur surréaliste associe explicitement ce jardin aujourd'hui considéré maniériste à la catégorie du baroque. Au sujet du jardin de Bomarzo et de ses rapports à la *meraviglia* voir Anne Bélanger, Anne Bélanger, *Bomarzo ou Les Incertitudes de la lecture : figure de la meraviglia dans un jardin maniériste du XVI^e siècle*, *op. cit.*

⁸ Giambattista Marino, « Fischiate XXXIII », *La Murtolide, fischiate del cavalier Marino, con la Marineide risate del Murtola. Aggiuntovi le Strigliate a Tomaso Stigliani, e l'Innamoramento di Pupolo, e la Pupola. Et altre curiosità piacevoli* [La Murtolide, satire du cavalier Marin, avec la Marineide tournée en dérision de Murtola. Suivi du Strigliate de Tomaso Stigliani, et de l'Amour de Pupolo et Pupola. Et autres curiosités agréables], *op. cit.*, p. 35. Nous reprenons la traduction de Cottagnies, en précisant toutefois que « meraviglia » peut aussi être traduit par « merveille » : « [l]e but du poète est le merveilleux ». Line Cottagnies, *L'Éclipse du regard : la poésie anglaise du baroque au classicisme (1625-1660)*, *op. cit.*, p. 95.

parle de la *meraviglia*, les surréalistes, quant à eux, encensent les pouvoirs du merveilleux qu'ils relient explicitement à la surréalité⁹, objectif ultime du surréalisme, mais aussi à la beauté. Breton, dans son premier manifeste, est on ne peut plus catégorique : « [t]ranchons-en : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau¹⁰. » Du *Manifeste du surréalisme* de Breton à « La Peinture au défi » d'Aragon, en passant par l'« Essai sur le merveilleux dans la littérature occidentale » de Leiris, cette notion fuyante constitue une des assises du surréalisme, comme en témoignent également, dans les années quarante, les deux ouvrages de Pierre Mabilie consacrés à ce sujet¹¹. Mais au-delà du simple lieu commun forgé par les théoriciens pour définir la notion de baroque, au-delà de cette idée schématique ou figée d'une « course à la stupéfaction¹² », selon la formule de Croce, peut-on retrouver sous la *meraviglia* recherchée par les baroques des points de contact avec le merveilleux surréaliste¹³ ?

Le ressort premier de la *meraviglia* demeure la surprise, la stupéfaction même ou le *far stupir*, pour reprendre encore une fois les célèbres termes de Marino. Le sentiment qu'« [i]l y a long-temps [...] que rien ne pouvait plus estre dit, ni écrit, qui ne l'eust déjà esté¹⁴ », ainsi que l'affirme La Mothe Le Vayer, est un des motifs qui explique chez les auteurs baroques cette recherche avide de nouveauté et d'émerveillement. Chez les surréalistes, si le

⁹ Voir Louis Aragon, « La Peinture au défi », *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965, p. 41 ; Michel Leiris, « Appendices : Essai sur le merveilleux dans la littérature occidentale », *La Règle du jeu*, *op. cit.*, p. 1067.

¹⁰ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 319.

¹¹ Pierre Mabilie, *Le Miroir du merveilleux*, préf. d'André Breton, Paris, Éditions de Minuit, 1962 [1940] ; *Id.*, *Le Merveilleux*, Paris, Éditions des Quatre vents, 1946.

¹² Benedetto Croce, « Baroque », *op. cit.*, p. 162.

¹³ Nous nous limitons ici aux affinités entre le merveilleux chez les surréalistes et la *meraviglia* chez les baroques. Pour plus de précisions au sujet du merveilleux chez les surréalistes voir Tania Collani, *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, *op. cit.* ; *Mélusine : cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme : Merveilleux et surréalisme : actes du colloque* (Cerisy-la-Salle, 2-12 août 1999), n° 20, 2000. Pour la *meraviglia* chez les baroques, voir Anne Bélanger, *Bomarzo ou Les Incertitudes de la lecture : figure de la meraviglia dans un jardin maniériste du XVI^e siècle*, *op. cit.*

¹⁴ François de La Mothe Le Vayer, « De L'Instruction de Monseigneur le Dauphin à Monseigneur l'émientissime cardinal duc de Richelieu », *Œuvres de François de La Mothe Le Vayer conseiller d'estat ordinaire*, 3^e éd. rev. et augm., t. 1, Paris, Augustin Courbé, 1662 [1654], p. 9.

merveilleux provient également d'un « étonnement sans mesure¹⁵ », comme l'indique Leiris, Aragon, quant à lui, débute son texte sur le constat apparent d'une certaine difficulté pour le créateur du XX^e siècle, car « [i]l ne semble pas que l'homme soit doué d'une faculté d'étonnement infinie¹⁶ », raison qui explique le fait que « les poètes fatigués du mépris habituel brandissent tout à coup les tonnerres de la stupéfaction¹⁷ ». Outre la similitude même des termes entre Marino et Aragon, nous retrouvons tant chez les baroques que chez les surréalistes, le merveilleux ou la *meraviglia*, qui relèvent non seulement tous deux de la stupeur, mais représentent un « défi¹⁸ », selon le titre d'Aragon, jeté à l'habitude, à la conscience d'une certaine saturation. Cet aspect est bien perceptible dans le tout premier ouvrage surréaliste. En effet, l'atmosphère de désespoir marque le chapitre des *Champs magnétiques*, intitulé « La Glace sans tain », titre qui désigne un miroir qui ne réfléchit plus, ne renvoie plus de reflet et a donc perdu sa force, en d'autres mots, dont le pouvoir merveilleux et enchanteur est absent. Il semble exprimer cette lassitude par rapport à la vie, aux mots qui paraissent usés dont témoigne entièrement cette partie.

Il suffit de citer les premières phrases pour comprendre le sentiment d'usure qu'éprouvent Breton et Soupault, ainsi que le ressentaient près de trois siècles auparavant les poètes de la période dite baroque : « [n]ous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus. [...] Notre bouche est plus sèche que les plages perdues ; nos yeux tourment sans but, sans espoir¹⁹. » Cette usure ne permet plus de ressentir le merveilleux et entraîne chez les surréalistes, comme chez les baroques, une soif sans fin de se libérer de l'habituel, de rechercher la nouveauté hors des sentiers déjà trop battus, aspiration sur laquelle se clôt le chapitre : « [l]'immense sourire de toute la terre ne nous a pas suffi : il nous faut de plus grands déserts, ces villes sans faubourgs et ces mers mortes²⁰. » *Les*

¹⁵ Michel Leiris, « Appendices : Essai sur le merveilleux dans la littérature occidentale », *op. cit.*, p. 1060. Précisons que Desnos associe également merveilleux et surprise. Voir Robert Desnos, « Journal d'une apparition », *La Révolution surréaliste*, n^{os} 9-10, 1^{er} octobre 1927, p. 9.

¹⁶ Louis Aragon, « La Peinture au défi », *op. cit.*, p. 35.

¹⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹⁸ Nous faisons bien entendu référence ici au texte intitulé « La Peinture au défi ».

¹⁹ André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : La Glace sans tain », *op. cit.*, p. 53.

²⁰ *Ibid.*, p. 55.

Champs magnétiques sont entièrement imprégnés de cet état, comme le prouve d'ailleurs la mention finale « La Fin de tout », qui évoque la tentation de la mort, ou encore de l'anonymat, dont témoigne cette fois l'inscription « Bois et Charbons²¹ » associée aux noms des deux écrivains. Breton avoue effectivement à ce propos que « les auteurs songeaient, du moins tous deux feignaient de songer, à disparaître sans laisser de traces. "Bois et Charbons", l'anonymat d'une de ces petites boutiques pauvres, par exemple²². » Au fil des pages et des chapitres, ce sentiment de désolation et d'impuissance se transforme petit à petit, ainsi que le fera Breton au cours de la rédaction de l'ouvrage, retrouvant une certaine force d'émerveillement qui s'exprime par le rire incontrôlé, comme le rappelle Aragon dans son article écrit à la suite de la réédition des *Champs magnétiques*²³.

Mais ce goût pour la *meraviglia* provient également chez les baroques de l'expérience des nombreuses découvertes qui ponctuent la période, qu'elles soient médicales, scientifiques ou géographiques et qui procurent un enchantement nouveau. Elles font comprendre que l'univers tel qu'on le connaît reste à découvrir et réserve bien d'autres surprises : sous le connu peut se cacher l'inouï. Dès lors, la *meraviglia* se retrouve dans le monde de tous les jours et nous assistons à la mode des cabinets de curiosités ou des *Wunderkammern*²⁴, microcosme d'objets exemplaires de la merveille en raison de leur rareté ou de leur étrangeté²⁵. Si ceux-ci obéissent à une volonté de classification, comme le prouve, entre

²¹ *Id.*, « Les Champs magnétiques : La Fin de tout », *op. cit.*, p. 104.

²² Marguerite Bonnet, « Notice : Les Champs magnétiques », *op. cit.*, p. 1172. Précisons que cette explication se trouve au tout début de l'exemplaire des *Champs magnétiques* destiné au collectionneur René Gaffé, sur lequel Breton a effectué diverses annotations. Rappelons également que la hantise de l'image des « rondeaux de bois » à l'entrée de ces commerces est à l'origine dans *Nadja* d'un désir de défenestration. André Breton, « *Nadja* », *op. cit.*, p. 658.

²³ Louis Aragon, « L'Homme coupé en deux : un commentaire d'Aragon en marge des "Champs magnétiques" d'André Breton et Philippe Soupault (Gallimard) », *op. cit.*, p. 8. Voir à ce propos la dernière section du troisième chapitre.

²⁴ Pour une analyse et un historique des cabinets de curiosités, ancêtres des musées, voir Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987. Précisons que Falguières distingue, contrairement à Pomian, les chambres des merveilles apparues à la fin du XVI^e siècle, aussi nommées des *Wunderkammern*, des cabinets de curiosités qui naîtront au siècle suivant et qui « s'enrichissent de[s] [...] dépouilles » des précédentes. De telles considérations excédant le cadre strict de notre propos, nous renvoyons à ce sujet à Patricia Falguières, *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003, p. 53-54.

²⁵ Voir Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 63.

autres, la collection renommée du scientifique italien Ulisse Aldrovrandi qui sépare les objets regroupés en fonction des trois règnes, ils témoignent non seulement de l'infinie diversité que recèle le monde, mais aussi du fait qu'ils excèdent cette simple compartimentation systématique, en raison même de leur caractère exceptionnel²⁶. De plus, il faut rappeler que de telles collections ne se limitent pas généralement à regrouper des objets de la nature, mais accordent également une place importante à ceux du domaine de l'art ou encore de la science²⁷.

Cette tendance caractéristique du baroque, qui aime à rassembler des « curiosités », nous la retrouvons d'ailleurs chez Breton, dont le célèbre mur de l'atelier de la rue Fontaine regroupe, entre deux toiles, des objets tels une roue ovale, une boîte de papillons de nuit, un oursin fossilisé ou encore un miroir de sorcière²⁸. Ceux-ci ne sont pas disposés en vertu d'une volonté de classification dans ce cas, mais simplement affichés d'une manière disparate qui peut parfois faire figure de curiosité elle-même. Pour n'en donner qu'un exemple simple, rappelons que sur un meuble espagnol se trouve une boîte de papillons, scarabées et autres animaux, au-dessus de laquelle est posé un globe contenant des oiseaux exotiques. Un crâne surmodelé est disposé de chaque côté, tandis qu'une couronne est suspendue au-dessus.

²⁶ C'est ce qu'explique à ce propos Bélanger. Voir Anne Bélanger, *Bomarzo ou Les Incertitudes de la lecture : figure de la meraviglia dans un jardin maniériste du XVI^e siècle*, op. cit., p. 222. Au sujet de la collection d'Aldrovrandi voir également Marie-Élisabeth Boudreau, « Le Cabinet d'Ulisse Aldrovrandi et la construction du savoir », dans Pierre Martin et Dominique Moncond'huy (dir. publ.), *Curiosité et cabinets de curiosités*, Neuilly, Atlande, 2004, p. 43-63.

²⁷ Par exemple, le catalogue du cabinet de curiosités de Pierre Borel présente à la fois des plantes, des minéraux, des « raretez de l'Homme » (catégorie qui comprend des objets tels un monstre à deux têtes, des restes de momie et des dents de géant), des antiquités (catégorie dans laquelle on retrouve, entre autres, un petit dieu des Égyptiens, des médailles diverses et une bible sur parchemin) et des choses artificielles (catégorie qui énumère, par exemple, des miroirs convexes, des microscopes et des portraits à l'huile). Voir à ce propos Pierre Borel, « Catalogue des choses rares qui sont dans le Cabinet de Maître Pierre Borel Medecin de Castres au haut Languedoc », *Les Antiquitez, raretez, plantes, minéraux & autres choses considérables de la ville et comté de Castres Avec le roole des principaux cabinets et autres raretez de l'Europe, comme aussi le catalogue des choses rares de maître Pierre Borel*, Castres, Arnaud Colomiez, 1649, p. 132-149. Pour une vue d'ensemble des objets regroupés dans ce type de cabinets, voir également, Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, op. cit., p. 47-51.

²⁸ Mauriès évoque également cette idée dans Patrick Mauriès, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002, p. 214-219. Au sujet du mur d'André Breton acquis par le Musée national d'Art moderne Centre Pompidou à Paris, voir Alain Jouffroy, « La Collection André Breton », *L'Œil*, n° 10, octobre 1955, p. 32-39.

Comment peut-on expliquer un tel agencement qui paraît pour le moins arbitraire ? Cet ordonnancement disparate semble obéir aux mêmes lois que la création de l'image, telle que Breton l'explicite dans le premier manifeste et sur laquelle nous reviendrons.

Comme pour les *Wunderkammern* de l'époque baroque et ainsi que l'explique Patricia Falguières à ce sujet, ce qui est essentiel dans l'assemblage du mur de Breton, « ce sont les connexions inédites auxquelles ils [les objets] vont se prêter, les performances associatives qu'ils autoriseront²⁹ ». En dépit du fait que l'analyse de Falguières porte uniquement sur les *Wunderkammern* du XVI^e siècle, cette idée, croyons-nous, peut parfaitement s'appliquer à l'entreprise bretonienne. Chez Breton, la disposition des objets semble répondre à la volonté de susciter une nouvelle « lumière³⁰ », par la proximité de l'hétéroclite et même du disjoint, un peu comme la rencontre désormais célèbre de Lautréamont qui, dans un mouvement tant acclamé par les surréalistes, avait réuni une machine à coudre et un parapluie sur une table de dissection³¹. Les objets disparates et distants sont réunis sur un mur qui n'a aucun lien avec leur nature propre ou leur origine et se trouve en ce sens, non approprié³².

Si ce mur est réalisé à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, nous ne pouvons oublier que dans *Nadja*, l'auteur évoque déjà sa passion pour les trouvailles des marchés aux puces, pour les objets hétéroclites et sans utilité telle « cette sorte de demi-cylindre blanc irrégulier, verni, présentant des reliefs et des dépressions sans signification pour moi, strié d'horizontales et de verticales rouges et vertes, précieusement contenu dans un écrin, sous

²⁹ Patricia Falguières, *Les Chambres des merveilles*, op. cit., p. 45.

³⁰ Nous employons ce terme en référence à la « lumière de l'image » dont traite Breton dans le premier manifeste. André Breton, « Manifeste du surréalisme », op. cit., p. 337. C'est l'auteur qui souligne.

³¹ Nous rappelons ici la formule de Lautréamont : « beau comme [...] la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! » Lautréamont, *Les Chants de Maldoror ; suivis de Poésies I et II ; Lettres*, éd. de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Librairie générale française, 2001, p. 314-315.

³² Rappelons que Max Ernst, en reprenant la formule de Lautréamont qui représente l'exemple parfait d'image surréaliste, traite à propos du procédé du collage, procédé qui n'est pas sans liens avec l'assemblage du mur de Breton et que l'on peut également, selon lui, appliquer à la fabrication d'objets surréalistes, de l'« accouplement de deux réalités en apparence inaccouplables sur un plan qui en apparence ne leur convient pas ». Max Ernst, « Comment on force l'inspiration », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, 15 mai 1933, p. 43. C'est l'auteur qui souligne.

une devise de langue étrangère³³ » dont il intègre une illustration dans son ouvrage. En 1937, il y revient encore, dans *L'Amour fou*, à travers, cette fois, le « demi-masque de métal³⁴ » et la cuiller en bois au manche qui se termine par une chaussure, dont il insère également les photographies³⁵.

Ce goût pour l'accumulation d'objets inusités et sans utilité, que l'on pourrait rapprocher des cabinets de curiosités, ne se retrouve pas seulement chez le chef de file du surréalisme. Nous avons vu qu'il est aussi revendiqué dès 1918 par Aragon, dans sa lettre à Breton que nous avons déjà citée parce qu'elle emploie explicitement le terme baroque. L'auteur relie d'ailleurs le « goût du baroque » à ce penchant particulier pour « mille objets ne pouvant être d'aucune utilité³⁶ » autre que celle de mettre en branle l'imagination. Cet intérêt aragonien est manifeste à plusieurs reprises dans *Le Libertinage*, par exemple dans l'appartement de Matisse qualifié d'« équivalent intellectuel des cabinets chinois³⁷ ». Or, cette caractéristique n'a rien de véritablement chinois dans ce cas. Les objets qu'on y trouve, pour disparates qu'ils soient – affiches publicitaires diverses en guise de papier peint, radiateurs visibles qui n'en finissent plus d'encombrer les murs de la pièce éclairée d'ampoules colorées – n'ont pas de saveur d'Orient, mais relèvent davantage d'un cabinet de curiosités, érigé comme témoignage de la modernité.

Véritable « incarnation de la *beauté moderne*³⁸ », comme l'affirme Aragon dans son « Avant-lire » de 1964, le physique même de Matisse pourrait l'apparenter à l'une de ces merveilles que l'on retrouve en grand nombre dans les cabinets de curiosités. Pour n'en donner qu'un bref aperçu, mentionnons, entre autres, « [s]es bras, les plus longs du monde, [qui] mènent à des mains gauches », son front « bas et rongé vers le haut par une maigre

³³ André Breton, « Nadja », *op. cit.*, p. 676 et p. 678. Dans le même ordre d'idées, mentionnons également, le gant de bronze donné par Lise Meyer, dont on retrouve aussi la photographie. *Ibid.*, p. 679-680.

³⁴ *Id.*, « L'Amour fou : III », *op. cit.*, p. 699.

³⁵ Voir *Ibid.*, p. 703-704.

³⁶ Louis Aragon, « [La Garde, Var] [Lundi] Vingt et un [octobre 1918] », *Lettres à André Breton : 1918-1931*, *op. cit.*, p. 220. Voir à ce propos la première section du second chapitre.

³⁷ *Id.*, « Madame à sa tour monte », *Le Libertinage*, *op. cit.*, p. 60.

³⁸ *Id.*, « Avant-lire », *Le Libertinage*, *op. cit.*, p. 21. C'est l'auteur qui souligne.

frange, [qui] justifierait volontiers l'épithète : sans souci de l'anatomie, ses yeux le mordent, l'avalent³⁹ ». Non seulement elle semble être naturellement un de ces monstres de la nature qui lui vaudrait le titre de merveille, mais son maquillage et ses vêtements soulignent cet aspect au lieu de tenter de le dissimuler⁴⁰. Ce qu'il est intéressant de noter à ce propos, c'est le fait que les particularités de Matisse ne sont véritablement mises en lumière que lorsqu'elle se trouve au sein de la catégorie à laquelle elle appartient ou devrait, en toute logique, appartenir : « [c]'est au reste par comparaison que Matisse paraît étrange. Seule dans la rue, elle ne retient pas le regard : mais dans une foule, elle accapare l'attention⁴¹. » Véritable « curiosité », elle semble appartenir *a priori* à la foule humaine, mais transcende sa catégorie par son étrangeté, à l'instar des multiples objets des *Wunderkammern*.

Tout juste avant ce texte intitulé « Madame à sa tour monte », dans lequel l'héroïne construit elle-même ce décor qui lui correspond entièrement, nous retrouvons en quelque sorte son antithèse de ce point de vue, dans la figure de Céline, « La Demoiselle aux principes ». Si nous opposons ainsi ces deux personnages, c'est en raison du sentiment qu'ils éprouvent relativement à un tel lieu. Dans le cas de « La Demoiselle aux principes », l'accent est porté sur l'arrangement de l'espace en cabinet de ce type, puisque ce sera Denis qui, en l'absence de Céline, transformera entièrement la décoration de l'appartement, disposant de manière aléatoire divers objets plus invraisemblables les uns que les autres : annuaires téléphoniques, « bocal de prunes à l'eau-de-vie⁴² », affiches d'*Angelus* de Millet, poupée choisie en raison de sa laideur extrême qu'il maquille lourdement.

Cette véritable mise en scène a pour but de provoquer le *far stupir* sur l'objet d'expérimentation que devient Céline sous la direction de Denis qui veut tester ce « nouveau tragique [...] avant de le porter au théâtre⁴³ ». Alors que Matisse trouve dans son appartement la possibilité de rêver par le biais de « la curiosité [qui] s'amorce⁴⁴ », Céline, quant à elle, ne

³⁹ *Id.*, « Madame à sa tour monte », *op. cit.*, p. 55.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 55-58.

⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

⁴² *Id.*, « La Demoiselle aux principes », *Le Libertinage*, *op. cit.*, p. 51.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Id.*, « Madame à sa tour monte », *op. cit.*, p. 60.

parvient pas à se libérer de l'emprise de la logique rationnelle et cherche à tout prix une explication quelconque, un élément qui ait un tant soit peu de vraisemblance. Aragon démontre ainsi que le merveilleux que met en place le cabinet de curiosités offre deux voies : soit le *far stupir* qu'il provoque devient un véritable tremplin pour l'imagination, comme c'est le cas pour Matisse, ou alors, il engendre le choc ultime dans l'éventualité d'un refus ou d'une impossibilité d'accepter la mort de la raison ; il entraîne alors la mort physique, Céline se suicidant⁴⁵.

Cette prédilection d'Aragon pour ce qui pourrait s'inscrire dans la veine des cabinets de curiosités de la période baroque, nous la retrouvons encore une fois dans *Le Paysan de Paris*, à travers « Le Passage de l'Opéra ». En raison de la position de ce passage couvert oscillant entre intérieur et extérieur, ombre et lumière, ce « microcosme⁴⁶ » semble répondre parfaitement à l'esthétique du « clair-obscur⁴⁷ » identifiée par Wölfflin comme inhérente à la notion de baroque. En ce sens, il n'est pas étonnant que ce lieu du baroque par excellence prenne figure de cabinet de curiosités, dans lequel sont sauvegardées des merveilles vouées à disparaître, puisque déjà promises à la démolition pour laisser place au Boulevard Haussmann dès 1925. Chacun des endroits du passage est décrit dans sa spécificité, mais surtout selon une volonté affichée d'insister sur son caractère unique. Plus précisément, ce qui les distingue de tout autre commerce qui pourrait leur être semblable et appartenir à la même famille est mis en relief, ainsi que c'était le cas pour le personnage de Matisse de « Madame à sa tour monte » : son physique détonne uniquement au sein de la catégorie des êtres humains à laquelle elle appartient.

Il suffit de songer au Théâtre moderne, dont nous avons vu les particularités dans le chapitre précédent, à la librairie qui constitue « un des quatre ou cinq endroits de Paris où

⁴⁵ Rappelons que ces éléments que nous avons rapprochés du *far stupir* et de la *meraviglia* sont initialement développés en 1917 par Aragon à travers le personnage d'Alcide qui évoque des idées similaires. En effet, il affirme par exemple que « [n]ous sommes las des équations que nous savons résoudre ; pour nous plaire il faut nous surprendre » et explique que « [l]e saugrenu, c'est l'inattendu burlesque, c'est le véritable lyrisme moderne. » *Id.*, « Avant-lire : Alcide ou De L'Esthétique du Saugrenu », *Le Libertinage*, *op. cit.*, p. 19 et p. 21.

⁴⁶ *Id.*, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », *op. cit.*, p. 166.

⁴⁷ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux d'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, *op. cit.*, p. 26. Voir à ce propos le premier chapitre.

l'on peut consulter à son aise des revues sans les acheter⁴⁸ » et où les clients tentent tant bien que mal de lire des livres en écartant les pages non coupées, à l'agence particulière que le Paysan recherche auprès du concierge, de laquelle on peut envoyer des lettres en modifiant l'adresse du destinataire, ce qui permet de simuler des voyages⁴⁹, ou encore au meublé dont il est explicitement dit que « pour la première fois mon attention fut attirée sur lui par la contre-réclame que lui fait [...] l'hôtel de Monte-Carlo [...] et qui affirme fièrement qu'il n'a rien à voir avec le meublé du Passage⁵⁰ ». Outre la promesse de leur destruction imminente, un autre aspect unit ces divers lieux : s'ils s'inscrivent dans un type général, tels que bureaux de poste, hôtels, librairies ou théâtres, ils en demeurent en marge. Ils les transcendent simultanément, et cela, non seulement en raison de leur emplacement à l'écart du monde extérieur et au cœur du passage, mais parce qu'ils sont des exceptions, des curiosités en quelque sorte.

Plusieurs d'entre eux font eux-mêmes figure de cabinets de curiosités par le grand nombre d'objets pour le moins insolites qu'ils présentent, par exemple le marchand de cannes qui en expose une multitude de modèles avec des pommeaux de formes et de matériaux éclectiques, ou encore la boutique de l'« orthopédiste-bandagiste » qui regroupe

bas élastiques, bas à varices, slips, bocks, bocks à fleurettes, ceintures pour femmes, roses, rouges, blanches, en caoutchouc, en soie, en coutil, irrigateurs, clysopompes, clystères, fumigateurs, canules, seringues, coussins à eau chaude, moines, œillères, éprouvettes et verres gradués, tubes à essai, etc⁵¹.

La précision du vocabulaire, de même que le procédé rhétorique de l'accumulation témoignent ici, une fois de plus, de cette veine des cabinets de curiosités, particulièrement appréciés à l'époque baroque, dont la partie « Le Passage de l'Opéra » ferait d'une certaine manière figure de catalogue, ainsi qu'en dressaient également les possesseurs de *Wunderkammern*⁵².

⁴⁸ Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », *op. cit.*, p. 155.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 157.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 153. C'est l'auteur qui souligne.

⁵¹ *Ibid.*, p. 217.

⁵² Voir à ce propos la note 27 ci-dessus.

Nous pourrions aller plus loin et affirmer que cette partie elle-même du *Paysan de Paris*, par ses collages insérés au fil du texte, coupures de journaux, menus de cafés, affiches de boutiques et pancartes publicitaires, se fait cabinet de curiosités dans lequel le lecteur est invité à entrer pour visiter ces échantillons prélevés dans le monde, mais disparus depuis. À plusieurs reprises, le texte se présente comme un guide pour l'étranger qui visiterait Paris⁵³. Or, dans un cabinet de curiosités, le visiteur qui s'y aventure s'apparente d'une certaine manière à l'étranger dans un pays qui lui est complètement inconnu : chaque détail est susceptible d'attirer son attention par son aspect exotique ou particulièrement différent de tout ce qu'il connaît. Le moindre objet devient, en ce sens, digne d'émerveillement⁵⁴. Guide paradoxal que celui-ci, puisque lors de la publication du livre, le passage est déjà détruit. Ce qu'il reste à visiter, c'est « Le Passage de l'Opéra » de l'ouvrage lui-même.

En effet, Aragon joue véritablement avec les encadrés qui surgissent non pas sur des pages isolées, comme c'est le cas des photographies dans *Nadja*, mais qui s'insèrent au cœur du texte même et que le discours présente à l'aide d'une phrase introductive, suivie de deux-points, et cela, de manière systématique⁵⁵. Pour ne donner qu'un exemple, rappelons comment le Paysan, s'attachant à la boutique de l'armurier, présente à l'étranger d'abord l'inscription au dos d'un annuaire téléphonique qui sert de cible⁵⁶ puis, sans transition, la publicité des biscuits pour chiens qui est présentée ainsi : « [e]nfin, comment trouvera-t-il [l'étranger] ce charmant découpage réclame représentant un chien, disant bonjour à un autre chien, avec cette inscription⁵⁷ : ». Suite à l'encadré annoncé de cette façon, apparaissent à nouveau des mots introductifs – « et ces commentaires⁵⁸ : » – mots qui, encore une fois, précèdent le collage dans le texte des propos de la publicité. Les deux-points utilisés

⁵³ Voir notamment Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », *op. cit.*, p. 206, p. 208 et p. 215.

⁵⁴ Rappelons qu'au XVI^e siècle, les voyages vers le Nouveau Monde qui se multiplient procurent un tel émerveillement et que, par ailleurs, les cabinets de curiosités s'enrichissent des trouvailles que les explorateurs y font : plantes et animaux exotiques, pierres, bijoux, etc. Voir à ce propos Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 49-50.

⁵⁵ Mentionnons que Crevel procède de la même manière en ce qui concerne l'unique encadré qu'il insère dans *Êtes-vous fous ?*. Voir René Crevel, *Êtes-vous fous ?*, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁶ Voir Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », *op. cit.*, p. 215.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 216.

⁵⁸ *Ibid.*

systématiquement avant chacune des insertions semblent se présenter dans l'écrit de la même manière qu'un index qui pointe vers l'objet à regarder et oblige le regard à le suivre, comme le ferait un hôte accueillant des visiteurs dans son cabinet, désireux d'attirer leur attention sur tel et tel objet.

Contrairement à l'entreprise d'Aragon, l'utilisation que fait Breton des images dans *Nadja* ne nous semble pas se rapprocher de l'idée de cabinet de curiosités en soi, mais plutôt de celle de catalogue illustré, tel qu'il y en avait pour dresser l'inventaire des *Wunderkammern*⁵⁹. Effectivement, les photographies insérées entre les pages de l'écrit ne sont pas véritablement présentées, mais simplement munies de légendes explicatives prélevées à même le texte. Alors que dans le cas du « Passage de l'Opéra », une lecture faisant fi des insertions relève de l'impossible, dans *Nadja*, il serait envisageable de lire l'ouvrage sans porter une attention particulière aux images⁶⁰.

À ce stade précis, nous devons souligner qu'à l'ambition de rassembler l'infinie diversité de l'univers dont témoignent les cabinets de curiosités baroques, la sélection des surréalistes

⁵⁹ À titre d'exemple, mentionnons le catalogue illustré du cabinet de curiosités de Francesco Calzolari, dans lequel se retrouve une quarantaine de planches ; l'une d'entre elles donne une vue d'ensemble du cabinet. Voir Francesco Calzolari, Benedetto Ceruti et Andrea Chiocco, *Musaeum Franc. Calceolari lun. Veronensis a Benedicto Ceruto medico incaeptum, et ab Andrea Chiocco med. physico excellentiss. collegii luculenter descriptum, & perfectum, in quo multa ad naturalem, moralemque philosophiam spectantia, non pauca ad rem medicam pertinentia eruditè proponuntur, & explicantur ; non sine magna rerum exoticarum supellectile, quæ artificii plane manu in æs incisæ, studiosis exhibentur*, Vérone, Angelum Tamum, 1622.

⁶⁰ Par ailleurs, celles-ci n'ont pas le même statut que les encadrés aragoniens, puisqu'elles impliquent le passage par un médium comme celui de la photographie, contrairement aux collages du « Passage de l'Opéra » qui sont livrés dans leur immédiateté. Tania Collani affirme avec justesse à ce sujet qu'« Aragon privilégie l'aspect du ready-made, de l'objet trouvé, du populaire, alors que dans *Nadja* Breton démontre encore un attachement pour l'originalité des photographies, mais aussi des dessins, qui se veulent originairement dessinés par l'héroïne. » Tania Collani, *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, op. cit., p. 330-331. Précisons que l'unique encadré de *La Liberté ou l'amour !* de Desnos, s'il n'est pas introduit dans le texte aussi rigoureusement que le fait Aragon (il n'est pas présenté par le biais de deux-points), il n'en demeure pas moins que le texte qui le suit s'oriente à partir de lui. Contrairement aux photographies de *Nadja*, la lecture ne peut passer outre cette intrusion dans le texte. En effet, l'insertion de l'éphéméride arrêtée à la date du 12 janvier et qui rappelle un événement historique, la mort de Victor Noir tué par le prince Bonaparte, infléchit la narration : « [e]t la pensée de Corsaire Sanglot suivait une piste au cœur d'une forêt vierge. » Quoi qu'il en soit, puisque cet ouvrage ne présente qu'un seul ajout de ce type, il ne peut rejoindre ici notre propos sur les cabinets de curiosités. Robert Desnos, « *La Liberté ou l'amour !* », op. cit., p. 331-332.

s'attache plutôt à en faire un miroir de leur propre subjectivité⁶¹, comme c'est le cas pour les objets de Breton, mais également pour ceux que rassemble dans son appartement l'héroïne aragonienne, Matisse, de même que pour tout le passage de l'Opéra sur lequel s'attarde Aragon. Les échantillons prélevés dans ce dernier cas sont également le fruit de l'imagination du Paysan, comme le prouve la pancarte du « PASSAGE DE L'OPÉRA ONIRIQUE⁶² » introduite dans le texte et pour laquelle les pouvoirs de « M. Oudin⁶³ », conseiller municipal ou évocation du célèbre illusionniste Robert-Houdin, sont invoqués. Ce cabinet aragonien mélange de cette manière le rêve et la réalité, en accord avec les préceptes surréalistes qui aspirent à l'abolition de ces frontières pour parvenir à la surréalité. Répondant d'avance aux reproches qui pourraient lui être faits de tomber dans la pure description⁶⁴, le Paysan affirme : « je veux bien être pendu si ce passage est autre chose qu'une méthode pour m'affranchir de certaines contraintes, un moyen d'accéder au-delà de mes forces à un domaine encore interdit⁶⁵ ».

Cet encadré, inséré dans le texte qui stipule le caractère onirique du passage et pour lequel les pouvoirs d'illusion de Robert-Houdin sont appelés, rejoint l'idée des objets surréalistes, dont Breton évoque la possibilité dès 1924. Dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité*, il suggère « de fabriquer [...] certains de ces objets qu'on n'approche qu'en rêve et qui paraissent aussi peu défendables sous le rapport de l'utilité que sous celui de l'agrément⁶⁶. » Nous retrouvons encore une fois ici cet aspect essentiel qu'est l'inutilité de

⁶¹ L'objet trouvé, qu'il provienne du rêve ou de la réalité, répond au désir. Voir par exemple, comment le masque trouvé par Giacometti ou la cuiller-soulier qui attire Breton, s'inscrivent dans leurs préoccupations sous-jacentes et y procurent une réponse dans André Breton, « L'Amour fou : III », *op. cit.*, p. 699-709.

⁶² Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », *op. cit.*, p. 208.

⁶³ *Ibid.*, p. 165 et p. 208.

⁶⁴ Rappelons à ce propos la diatribe lancée par Breton dès le premier manifeste contre les descriptions : « [r]ien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs ». André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 314.

⁶⁵ Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », *op. cit.*, p. 208.

⁶⁶ André Breton, « Point du jour : Introduction au discours sur le peu de réalité », *op. cit.*, p. 277. Précisons par ailleurs que l'objet surréaliste demeure initialement lié à l'objet trouvé, car Breton envisage la création de tels objets, à la suite d'un rêve dans lequel il trouve dans un marché un livre en forme de statuette. *Ibid.*, p. 277. Rappelons également que selon le *Dictionnaire abrégé du*

l'objet sur lequel repose le principe même du cabinet de curiosités pour lequel nous savons l'engouement de l'époque baroque. Pomian désigne par le terme de « sémiophores⁶⁷ » les objets qui y sont regroupés, en ce qu'ils ne présentent aucune utilité ou sont détournés de leur fonction initiale, mais recèlent une signification ; plus précisément, ils dressent un pont entre le monde de l'invisible et celui du visible. Les objets surréalistes, qu'ils soient trouvés ou créés, correspondent également à cette définition, car ils permettent pareillement d'établir un lien entre la réalité concrète et visible et ce qui en était auparavant rejeté, l'invisible. Néanmoins, chez les surréalistes, cet invisible ne relève évidemment plus de l'au-delà comme c'était le cas à l'époque baroque, mais plutôt du rêve, de l'imagination, de l'inconscient. Précisons toutefois que, si les objets des cabinets baroques permettaient d'entrevoir l'ordre divin, les maints objets fabriqués pour ces cabinets, par leur fonctionnement souvent rhétorique, se voulant énigmes, métaphores, hyperboles, autrement dit, pointes, faisaient également de la *Wunderkammer*, ainsi que le stipule Falguières, « cette chambre intermédiaire, aux lisières du rêve, où les lapsus de la nuit engendrent des figures inouïes⁶⁸ », à l'instar des cabinets de curiosités surréalistes.

Nous devons également ajouter que ces derniers sont imprégnés, comme nous l'avons évoqué, de l'empreinte du modernisme, dans le sens que lui accorde Aragon dans son « Introduction à 1930 ». Nous l'avons déjà mentionné, pour lui, le moderne relève de l'éphémère, aspect auquel répondent les affiches publicitaires, les coupures de journaux et

surréalisme, les premiers objets surréalistes remontent à 1914, avec les *ready made* et les *ready made aidés* de Duchamp. Voir à ce propos, André Breton et Paul Éluard, « Dictionnaire abrégé du surréalisme », dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 826. À partir de 1931, les surréalistes se penchent sur les objets surréalistes, intérêt dont témoigne en 1936 l'« Exposition surréaliste d'objets » qui eut lieu à la galerie Charles Ratton à Paris. Voir à ce sujet l'annonce de l'exposition, de même que la préface du catalogue dans André Breton, « Alentours II (1936-1940) : Objets surréalistes », *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 1199-1200 ; *Id.*, « Le Surréalisme et la peinture : IV. Environs : Exposition surréaliste d'objets », *op. cit.*, p. 690-692. En ce qui a trait à la question de l'objet surréaliste, voir José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne ; [Paris], L'Âge d'homme, 1987.

⁶⁷ Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e - XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁸ Patricia Falguières, *Les Chambres des merveilles*, *op. cit.*, p. 51. Falguières donne en exemple, entre autres, un vase miniature, dont la grandeur toute rhétorique tient au fait qu'il est fabriqué à partir de la « moelle épinière » d'une baleine ou encore, une « Andromède sur son rocher » sculptée dans du corail, par fonctionnement métonymique. Voir *Ibid.*, p. 49-50.

même tout le passage de l'Opéra condamné à la destruction, mais il n'est pas simplement ce qui est nouveau et peut au contraire se trouver dans le désuet revisité. *Le Paysan de Paris* opère l'encensement des galeries de ce passage couvert qui, au moment où l'auteur écrit, n'existe plus qu'au titre même de désuétude ; sa construction alliant fer et verre, autrefois moderne, rejoint le suranné dans les années vingt. Dans ces pages, Aragon tente en quelque sorte de figer la désuétude avant sa disparition. Ce passage exceptionnel, car autrefois innovant, mais depuis, laissé à l'abandon, est devenu suranné et n'existe plus qu'à titre de curiosité, dans laquelle « règne bizarrement » « [l]a lumière moderne de l'insolite⁶⁹ ». De plus, en raison du peu d'échos dans la presse de l'époque de cette situation entourant le passage⁷⁰, elle demeure dans la marginalité et préserve une certaine aura de mystère qui la rend digne de curiosité et excite l'imagination.

Le cabinet de curiosités érigé par Breton grâce à ses visites des marchés aux puces où il avoue être « en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'entends et où je l'aime⁷¹ » répond également à cette exigence de modernité que l'on trouve dans le désuet. À ce sujet, rappelons que l'intérêt des surréalistes pour le suranné a été très tôt souligné par Walter Benjamin qui, dans son texte sur le surréalisme de 1929, stipule que

[l]e surréalisme peut se glorifier d'une surprenante découverte. Le premier, il a mis le doigt sur les énergies révolutionnaires qui se manifestent dans le « suranné », dans [...] les objets qui commencent à disparaître, les pianos de salon, les vêtements d'il y a cinq ans, les lieux de réunion quand ils commencent à passer de mode⁷².

Les « énergies révolutionnaires » évoquées par Benjamin se retrouvent dans le « démodé[...] », l'« inutilisable[...] » chers à Breton. L'adjectif « pervers », au sens

⁶⁹ Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », *op. cit.*, p. 152.

⁷⁰ Voir *Ibid.*, p. 163.

⁷¹ André Breton, « Nadja », *op. cit.*, p. 676.

⁷² Walter Benjamin, « Le Surréalisme : le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », *Œuvres II*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, [Paris], Gallimard, 2000, p. 119.

bretonien, pourrait se rapprocher de l'idée de la subversion, du détournement, recherchés dans et par le suranné.

L'attrait que la désuétude exerce sur les surréalistes peut se comprendre, entre autres, comme une pratique de la marginalité, comme une entorse ou un revers aux normes préétablies, comme une pratique du cabinet de curiosités du XX^e siècle. Si les cabinets de curiosités allient science et monde occulte⁷³, exceptions ou aberrations comme autant de figures de la *meraviglia* ou du merveilleux, la multitude et la diversité de leurs objets témoignent de ce goût de l'infini que partagent baroques et surréalistes. Ils se trouvent vivement critiqués au moment fort du classicisme en France, puis abandonnés au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle⁷⁴. La merveille, vidée de son essence, ne relève désormais plus de l'invisible et se trouve rejetée à titre de naïveté. Au XX^e siècle, ce seront les surréalistes qui, par leurs pratiques, la renouvelleront⁷⁵, son aspect sacré devenu « mythologie moderne⁷⁶ » dont la « divinité polymorphe⁷⁷ » est l'éphémère.

Puisque la *meraviglia* relève de l'inouï, de l'exception, elle remet en question chez les baroques, ainsi que l'affirme Anne Bélanger, les normes et les connaissances déjà acquises, « elle provoque une déstabilisation de l'intelligence interprétative et met en branle l'imagination. Enfin, elle est apte à susciter la croyance (religieuse, mythique ou autre)⁷⁸ ». Le merveilleux possède les mêmes pouvoirs chez les surréalistes, il suffit de se rappeler les propos de Breton dans « Entrée des médiums », au sujet des séances de sommeil hypnotique :

⁷³ Voir à ce propos Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, op. cit., p. 76-77.

⁷⁴ Pomian situe leur disparition autour de 1750. Voir *Ibid.*, p. 65.

⁷⁵ Délaissée dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, comme nous l'avons mentionné, ce n'est qu'en 1908, avec la publication de l'ouvrage de Julius von Schlosser, que la question des *Wunderkammern* se trouve revisitée ; soulignons toutefois que sa traduction française demeure très tardive. Voir Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance : ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1908 ; *Id.*, *Les Cabinets des merveilles de la Renaissance tardive*, préf. de Patricia Falguières, trad. de l'allemand par Lucie Marignac, Paris, Macula, 2003 ; cité dans Patricia Falguières, *Les Chambres des merveilles*, op. cit., p. 111.

⁷⁶ Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Préface à une mythologie moderne », op. cit., p. 146.

⁷⁷ *Id.*, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », op. cit., p. 209.

⁷⁸ Anne Bélanger, *Bomarzo ou Les Incertitudes de la lecture : figure de la meraviglia dans un jardin maniériste du XVI^e siècle*, op. cit., p. 230.

« après dix jours les plus blasés, les plus sûrs d'entre nous demeurent confondus, tremblants de reconnaissance et de peur, autant dire ont perdu contenance devant la merveille⁷⁹. » Le caractère inouï de la « merveille » brise les chaînes de la raison et même les plus sceptiques ne peuvent faire autrement que d'y souscrire. Pour ce qui est de ses pouvoirs sur l'imagination, nous avons mentionné que c'est justement ce que Matisse apprécie dans le décor de son appartement, soit le fait qu'elle permette de susciter le rêve⁸⁰.

Dans *Le Paysan de Paris*, nous pouvons également constater un phénomène similaire, par exemple, lorsque le Paysan passe au moment de la fermeture devant l'étalage hétéroclite qu'offre la boutique du marchand de cannes et, sous l'emprise de la surprise que provoque le spectacle du merveilleux, il se laisse pareillement emporter par son imagination :

[q]uelle ne fut pas ma surprise, lorsque, attiré par une sorte de bruit machinal et monotone qui semblait s'exhaler de la devanture du marchand de cannes, je m'aperçus que celle-ci baignait dans une lumière verdâtre, en quelque manière sous-marine, dont la source restait invisible. Cela tenait de la phosphorescence des poissons, comme il m'a été donné de la constater quand j'étais encore enfant sur la jetée de Port-Bail, dans le Cotentin, mais cependant je devais m'avouer que bien que des cannes après tout puissent avoir les propriétés éclairantes des habitants de la mer, il ne semblait pas qu'une explication physique pût rendre compte de cette clarté surnaturelle et surtout du bruit qui emplissait sourdement la voûte⁸¹.

À partir de la lumière qui « baignait » la vitrine du marchand de cannes, les associations s'enchaînent ensuite pour donner naissance à un paysage marin. L'opération se fait par un glissement du sens figuré au sens concret du verbe qui rappelle le jeu de la pointe baroque. Celle-ci joue effectivement sur l'usage d'un mot pris dans les deux sens, selon la définition de Lanson sur laquelle nous reviendrons dans la section suivante⁸². L'approximation ou l'hésitation en ce qui a trait au caractère « sous-marin » de la lumière témoigne de la présence encore importante de la réalité concrète.

⁷⁹ André Breton, « Les Pas perdus : Le Message automatique », *op. cit.*, p. 276.

⁸⁰ Voir également à ce propos, comment Matisse « imagine des romans » dans son atelier. Louis Aragon, « Madame à sa tour monte », *op. cit.*, p. 62-63.

⁸¹ *Id.*, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », *op. cit.*, p. 158.

⁸² Voir Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. 378 note 2.

À la suite de la surprise initiale, nous pouvons constater, comme dans le cas de la *meraviglia* baroque, que la capacité de l'expliquer en vertu des savoirs acquis, ceux de l'expérience personnelle qui remontent à l'enfance, flanche et donne la possibilité au champ lexical aquatique de se déployer : les cannes de la boutique se transforment en plantes marines, par un jeu sur l'homonymie commun, encore une fois, à la pointe baroque, tandis que la vendeuse devient sirène, en vertu de similitudes visuelles dans ce cas :

[j]e ne revenais pas encore de cet enchantement quand je m'aperçus qu'une forme nageuse se glissait entre les divers étages de la devanture. [...] J'aurais cru avoir affaire à une sirène au sens le plus conventionnel de ce mot, car il me semblait bien que ce charmant spectre nu jusqu'à la ceinture qu'elle portait fort basse se terminait par une robe d'acier ou d'écaille⁸³.

Outre l'élément d'émerveillement qui se trouve réitéré, nous devons souligner l'incongruité non pas tant du terme « sirène » en soi, mais la précision quant au fait qu'il réfère au « sens le plus conventionnel de ce mot ». Est-il bien sûr que l'animal légendaire auquel renvoie ici la « sirène » soit plus « conventionnel » que la « sirène », qui fait référence au signal sonore, à l'alarme, habituelle en période de guerre, mais aussi, plus globalement, à tout paysage urbain ? Si ce premier sens que nous venons de mentionner devient ici conventionnel, c'est uniquement en regard du contexte aquatique immédiat créé par l'imagination et dépassant la simple réalité qui se trouve de la sorte sinon délaissée, du moins modifiée. Dans cette vitrine faisant office de cabinet de curiosités, le bruit et la lumière engendrent le processus du rêve diurne. Ils permettent à l'imagination de se libérer et de ne plus contester la séparation essentielle qui existe dans la nature entre l'air et l'eau. Au contraire, ils mettent en place un processus de réversibilité, processus qui se retrouve à maintes reprises chez les poètes baroques et sur lequel nous reviendrons dans la prochaine section.

Rappelons néanmoins ici que ce jeu de confusion entre l'air et l'eau, faisant fi de ce qui les oppose, est également présent dans « Madame à sa tour monte », lorsque Matisse admire les affiches publicitaires, amassées en guise de merveilles, dans son appartement : « [p]arfois encore, elle fixe les inscriptions des parois à voir les lettres danser une ronde fantastique.

⁸³ Louis Aragon, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », *op. cit.*, p. 158.

Valse de l'R et de l'O⁸⁴. » Les majuscules qui se détachent de leur contexte, isolées, deviennent les initiales d'un couple qui virevolte, tandis que leur prononciation rappelle tout ce qui les sépare, l'air et l'eau. Pour revenir à l'expérience du Paysan, ce sera l'incident provoqué par la vendeuse en apercevant le spectateur attardé devant la vitrine qui mettra un terme au processus imaginatif. Le Paysan effectue un retour à la réalité de la fermeture du passage et du concierge qui l'exhorte à en sortir lorsque « [l]a clarté mourut avec le bruit de la mer⁸⁵ ». En d'autres mots, la vendeuse ferme probablement la lumière qui devait être à la source du bruit sourd l'accompagnant. Cette réversibilité tant appréciée autant par les surréalistes que par les baroques et qui rend les frontières floues entre des éléments pourtant bien distincts comme l'air et l'eau et, si nous songeons à la position du passage de l'Opéra, entre l'intérieur et l'extérieur, rappelle bien entendu les aspects de la notion de baroque. Forcée d'abord, rappelons-le, pour définir l'art de la période ainsi nommée, ses caractéristiques comprennent pour Wölfflin, notamment « l'unité indivisible⁸⁶ », selon laquelle les formes mises en présence ne sont pas distinctes, mais s'interpénètrent.

Tout en ayant des effets inverses, la situation est semblable en ce qui concerne Céline, « La Demoiselle aux principes ». D'abord, ce seront les propos incohérents de Denis qui la désorientent et auxquels elle tentera à tout prix de trouver une logique, en accord avec ses « principes » rationnels : « [e]lle tenta vainement de s'expliquer la conduite de Denis et ses derniers mots : "Je vais marcher (non, il avait dit courir) sur l'herbe tendre⁸⁷". » Lorsque celui-ci pousse l'expérience jusqu'à rendre concret ce qui ne restait encore qu'au niveau du langage, transformant le décor en une sorte d'*impossibilia*, Céline vacille, cherche encore des repères, mais ne peut franchir le pas qui lui permettrait de se libérer :

[r]ien de raisonnable, comment vivre quand tout se libère de la logique ? Les murs ne sont plus des murs, les chaises ne servent plus à s'asseoir, mais à porter

⁸⁴ *Id.*, « Madame à sa tour monte », *op. cit.*, p. 61.

⁸⁵ *Id.*, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », *op. cit.*, p. 159.

⁸⁶ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, *op. cit.*, p. 173.

⁸⁷ Louis Aragon, « La Demoiselle aux principes », *op. cit.*, p. 50.

d'incroyables larves. [...] [Q]uelle cause à ce bouleversement ? Mes sens n'en perçoivent pas, surpris d'un monde obéissant à des lois neuves et inconnues⁸⁸.

Contrairement aux baroques, pour lesquels le cabinet de curiosités était le lieu par excellence pour justement expérimenter avec plaisir la surprise d'un monde aux « lois [paraissant] neuves et inconnues », qui leur permettait de percevoir sous le filtre du visible un monde invisible dont il s'agissait de déchiffrer les signes, Céline ne peut accepter pareille désorientation.

Si elle croit à l'immortalité de l'âme, cette conviction isole néanmoins le visible de l'invisible et ne permet pas qu'une porte s'ouvre soudain dans le visible pour dévoiler des éléments qui n'y appartiennent pas. Pour elle, il faut être dans un monde ou dans un autre : impossible de rester sur le seuil, de demeurer dans le passage, dans cet entre-deux, tel le Paysan qui s'interroge justement sur l'incongruité de ce terme qui implique le fait qu'on ne peut qu'y passer⁸⁹. Toute l'entreprise surréaliste réside dans ce désir de trouver le seuil, la ligne d'horizon⁹⁰, ainsi que nomme Aragon la surréalité dans *Une Vague de rêves*, d'y tendre le plus possible, sans toutefois vaciller de l'autre côté. Le danger qui guette est exemplifié par Nadja qui finira par se faire interner, tout comme le soldat ayant retenu l'attention de Breton, dont la vision du monde se retrouve dans « Sujet⁹¹ ».

Ce qu'il faut retenir, c'est la présence de la *meraviglia* dans le monde même à l'époque baroque, ce qui n'est pas sans rappeler la position des surréalistes par rapport au merveilleux. Alors que Breton s'attachait d'abord dans le *Manifeste du surréalisme* à le trouver au cœur des œuvres littéraires⁹², dès *Nadja*, il se met à traquer ses signes dans le quotidien. Les objets qui l'interpellent, mais aussi la rencontre avec Éluard qui ne le connaît pas encore et le confond avec un ami décédé, ou encore, la fenêtre qui s'illumine ainsi que l'avait indiqué Nadja un instant auparavant⁹³ sont autant de preuves « des rapprochements soudains, des

⁸⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁸⁹ *Id.*, « Le Paysan de Paris : Le Passage de l'Opéra », *op. cit.*, p. 152.

⁹⁰ *Id.*, « Une Vague de rêves », *op. cit.*, p. 87-88.

⁹¹ André Breton, « Alentours I (1913-1919) : Sujet », *op. cit.*, p. 24-25.

⁹² Voir *Id.*, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 320-321.

⁹³ *Id.*, « Nadja », *op. cit.*, p. 653-658 et p. 695.

pétrifiantes coïncidences⁹⁴ » qu'il théoriserait par la suite, sous le nom de « hasard objectif⁹⁵ ». Mais ne pourrait-on pas voir un phénomène semblable chez Cyrano de Bergerac, qui relate dans son *Histoire comique [...] contenant les Etats & Empires de la Lune*, dont Breton possède un exemplaire dans sa bibliothèque, comment il trouve en rentrant chez lui le livre de Cardan ouvert à la page désirée ; il l'explique par « le miracle ou l'accident, la providence, la fortune, ou peut-être ce qu'on nommera vision, fiction, chimère, ou folie si on veut⁹⁶ » ? Certes, nous demeurons sur le plan de la fiction et nous ne saurions, de ce point de vue, déterminer le degré d'authenticité d'un tel événement chez Cyrano de Bergerac, authenticité à laquelle Breton accorde une importance primordiale. Nous retrouvons néanmoins, sous ces multiples termes, l'introduction de la *meraviglia* dans la vie même qui en secoue brusquement le cours habituel et permet, par la stupéfaction qu'elle provoque, de briser les limites de la raison, de faire accepter ce qui paraît contraire à toute logique, soit l'idée que la lune soit un autre monde auquel la terre servirait de lune⁹⁷.

Si tout est miracle, forcément celui véritable dont la *meraviglia* tire son essence initiale, se voit diminué chez Cyrano de Bergerac, dont l'athéisme n'est pas un secret. Chez les surréalistes, l'idée de miracle est présente à la fois chez Leiris et chez Aragon⁹⁸, mais elle a perdu évidemment son caractère sacré, au profit d'une « mythologie moderne⁹⁹ » qui se profile derrière le visage du quotidien formé de l'habitude. Pour les baroques, la *meraviglia* demeure néanmoins encore associée généralement au miracle, qui est une *meraviglia* sacrée, avec laquelle elle partage l'élément de surprise, de stupeur qu'elles engendrent toutes deux.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 651.

⁹⁵ Le hasard objectif, d'abord théorisé dans *Les Vases communicants*, est explicité par la suite dans *L'Amour fou*. Rappelons qu'il entraîne un « trouble » objectivement constaté par le biais d'un événement dans lequel se rencontrent « une causalité externe et [...] une finalité interne », autrement dit la préoccupation de l'individu. *Id.*, « L'Amour fou : II », *op. cit.*, p. 689 ; *Id.*, « Les Vases communicants, II », *op. cit.*, p. 168.

⁹⁶ Savinien de Cyrano de Bergerac, *Histoire comique par Monsieur Cyrano de Bergerac contenant les Etats & Empires de la Lune*, Paris, Charles de Sercy, 1657, p. 3. Au sujet de l'édition qui se retrouve dans la bibliothèque de Breton, voir la troisième section du second chapitre.

⁹⁷ Nous faisons bien entendu référence ici à l'ouvrage précédemment cité de Cyrano de Bergerac.

⁹⁸ Le terme revient à plusieurs reprises chez Leiris, de même que chez Aragon. Voir Michel Leiris, « Appendices : Essai sur le merveilleux dans la littérature occidentale », *op. cit.*, p. 1062, p. 1064 ; Louis Aragon, « La Peinture au défi », *op. cit.*, p. 39, p. 41.

⁹⁹ *Id.*, « Le Paysan de Paris : Préface à une mythologie moderne », *op. cit.*, p. 146.

Mais, alors que le poète doit également donner naissance à la stupéfaction par ses écrits, s'il s'agit encore d'imiter la nature, l'art parvient à lui faire concurrence, à la dépasser : la copie elle-même devient en quelque sorte supérieure à l'original¹⁰⁰. Par son œuvre, l'écrivain baroque donne à admirer non pas la nature elle-même, mais son esprit ingénieux et cette ingéniosité le rapproche du créateur suprême. Francesco Patrizi, dès 1587 en Italie, pousse à l'extrême cette idée et rompt même avec les principes aristotéliens. Il affirme qu'il faut « *dare ad una cosa forma diversa da quella che havea prima ed apparenza : ciò è una forma nuova, o rinnovata* »¹⁰¹. Cet aspect explique sans doute une part des reproches formulés encore à l'égard du baroque au début du XX^e siècle par la critique, qui le qualifie d'artificiel et l'accuse même de procéder à une « dégradation du travail »¹⁰², tel le docteur de Clérambault dont le blâme vise d'ailleurs, comme nous le savons, de prime abord les surréalistes.

5.2 L'image surréaliste et la pointe baroque

Mais comment le poète baroque réussit-il à forger la *meraviglia* dans le texte et à engendrer le *far stupir* ? Il y parvient par le recours à la pointe¹⁰³, nom sous lequel sont regroupées « sans ordre, ni préférence théorique, les expressions forcées, les métaphores entassées, les allusions, les hyperboles étranges, les comparaisons tirées de loin, les

¹⁰⁰ Voir à ce propos Jeanne Goldin, *Cyrano de Bergerac et l'art de la pointe*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973, p. 201-202.

¹⁰¹ Francesco Patrizi, « La Deca plastica : Libro secondo : Della poetica finzione », *Della Poetica*, t. 3, éd. de Danilo Aguzzi Barbagli, Florence, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1971, p. 19 ; cité dans Peter G. Platt, « "Not before Either Known or Dreamt of" : Francesco Patrizi and the Power of Wonder in Renaissance Poetics », *The Review of English Studies*, vol. 43, n° 171, août 1992, p. 390. Nous traduisons : « donner à une chose une forme et une apparence différentes de ce qu'elle avait à l'origine : soit une forme nouvelle ou renouvelée ». Précisons que si « La Deca plastica » est écrite par Patrizi en 1587, elle n'est publiée pour la première fois qu'en 1971.

¹⁰² André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 779. Voir à ce sujet la troisième section du second chapitre.

¹⁰³ Par souci de simplification, nous nous limitons exclusivement à la terminologie française, mais nous devons préciser que la pointe française trouve des équivalents en Italie, sous le terme de *conchetto* ou d'*acutezza*, en Espagne, sous la dénomination de *concepto* ou d'*agudeza*, de même qu'en Angleterre, sous le nom de *conceit*. Cette similitude était déjà bien connue au début du XX^e siècle, puisque Lanson lui-même fait ce rapprochement entre pointe, *conchetto* et *agudeza*. Voir Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. 378.

équivoques, les antithèses, bref, des figures de rhétorique¹⁰⁴ », ainsi que le résume Jeanne Goldin. Ce qui unit ces diverses figures de style sous le terme de pointe est le degré de surprise ou d'écart qu'elles arrivent à créer car, comme le souligne toujours Goldin, si « toute rhétorique est *écart* », la pointe « est la distorsion la plus grande¹⁰⁵ ». Du côté des surréalistes, sous le terme d'image, Breton réunit également différentes figures, sans véritable distinction ni souci rhétorique. S'il évoque, dans son premier manifeste, l'idée d'un travail de classification qui serait nécessaire à ce sujet, nous devons néanmoins souligner qu'il ne l'entreprendra jamais¹⁰⁶. Ce qui les rend représentatives du surréalisme est le fait qu'elles témoignent, tout comme la pointe, d'un écart maximum et qu'elles visent à provoquer un choc, susceptible de dérouter.

L'image surréaliste, comme la pointe baroque, lutte contre la sclérose de la langue, l'habitude qui s'installe et qui ne permet plus de provoquer l'étonnement. Aragon explique dans *La Peinture au défi* que « le merveilleux s'oppose à ce qui est machinalement, à ce qui est si bien que cela ne se remarque plus¹⁰⁷ ». Ce sentiment d'usure est commun aux auteurs baroques et à ceux surréalistes, ainsi que nous l'avons mentionné dans la première section. Devant cette impression de « Bouche usée », pour reprendre le titre d'un poème d'Éluard du recueil *Capitale de la douleur*, celui-ci propose la devinette pour renouveler ce qui est devenu

¹⁰⁴ Jeanne Goldin, *Cyrano de Bergerac et l'art de la pointe*, *op. cit.*, p. 19. Voir également à ce propos, Florence Vuilleumier, « Les Conceptismes », dans Marc Fumaroli (dir. publ.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne : 1450-1950*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 517-537.

¹⁰⁵ Jeanne Goldin, *Cyrano de Bergerac et l'art de la pointe*, *op. cit.*, p. 21. C'est l'auteur qui souligne. Gérard Genette rapproche également de cette idée moderne d'écart, l'impératif baroque de la surprise. Voir Gérard Genette, « Hyperboles », *Figures I*, *op. cit.*, p. 252.

¹⁰⁶ En 1938, dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, nous retrouvons à l'article « image » la même énumération dressée par Breton en 1924 des types d'images surréalistes : « soit qu'elle [l'image] recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement [...], soit qu'elle tire d'elle-même une justification *formelle* dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire. » André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 338-339 ; André Breton et Paul Éluard, « Dictionnaire abrégé du surréalisme », *op. cit.*, p. 816-817. Sa préférence est toutefois accordée à la métaphore et à la comparaison, comme il le déclare explicitement en 1947 : « [l]e mot le plus exaltant dont nous disposions est le mot COMME, que ce mot soit prononcé ou *tu* ». André Breton, « La Clé des champs : Signe ascendant », *op. cit.*, p. 768. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰⁷ Louis Aragon, « La Peinture au défi », *op. cit.*, p. 36.

habitude et faire jaillir le merveilleux. « Je dis la vérité sans la dire¹⁰⁸ », affirme-t-il dans son poème intitulé « L'Habitude ». Les poèmes de la section « Les Petits justes » se présentent sous forme d'énigmes à déchiffrer, dont une des plus connues est ainsi formulée : « [p]ourquoi suis-je si belle ?/Parce que mon maître me lave¹⁰⁹. » Qui se cache sous ce « je » mystérieux ? Lorsqu'on met ce poème en parallèle avec celui du même recueil intitulé « La Parole », il s'éclaire d'un sens nouveau, à travers le recours à la prosopopée : « [j]'ai la beauté facile et c'est heureux [...] Je suis vieille mais ici je suis belle¹¹⁰ ». Sous cette première personne du singulier initialement obscure, nous pourrions, de ce point de vue, y voir la parole elle-même, atteignant ici une beauté grâce à l'usage renouvelé qu'en fait le poète, la nettoyant de l'usure antérieure.

Ce qu'il est intéressant de constater, c'est que ce goût éluardien pour la devinette rappelle celui des auteurs baroques pour les métaphores qui masquent et que les écrivains classiques décrient en affirmant, comme le fait Bouhours, qu'elles « n'appellent jamais les choses par leur nom¹¹¹ ». Cette accusation vise spécifiquement un type particulier de métaphore, celle des « violons ailés », que Rousset a rapproché à juste titre du masque, de l'énigme¹¹². Plus précisément, il explique qu'à partir de l'idée initiale, « l'oiseau chanteur¹¹³ », les poètes baroques se plaisent à inverser les rapports et à mettre l'accent sur l'épithète pour le transformer en un élément tangible, par exemple, violon, luth, ou encore cithare¹¹⁴ ; il s'agit ensuite de métaphoriser le second élément, soit celui qui est initialement le noyau de la chose représentée. Le substantif « oiseau » est remplacé par un adjectif rappelant la mobilité qui le caractérise, que ce soit « *ailé, animé, vivant*, [ou encore]

¹⁰⁸ Paul Éluard, « Mourir de ne pas mourir : L'Habitude », *op. cit.*, p. 141. Rappelons que ce recueil est repris dans *Capitale de la douleur*.

¹⁰⁹ *Id.*, « Mourir de ne pas mourir : Les Petits justes », *op. cit.*, p. 151.

¹¹⁰ *Id.*, « Répétitions : La Parole », *Œuvres complètes*. t. 1, *op. cit.*, p. 106. Rappelons que ce recueil est également repris dans *Capitale de la douleur*.

¹¹¹ Dominique Bouhours, « La Langue françoise : Second Entretien », *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1671, p. 53 ; cité dans Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, *op. cit.*, p. 189.

¹¹² Pour l'analyse de Rousset, voir *Ibid.*, p. 184-187.

¹¹³ *Ibid.*, p. 185.

¹¹⁴ Voir les divers exemples donnés par Rousset, dans *Ibid.*

*mobile*¹¹⁵ ». Cette métaphore typiquement baroque, dont nous venons de résumer brièvement le fonctionnement mis au jour par Rousset, témoigne donc d'« accouplements inhabituels¹¹⁶ » qui provoquent le *far stupir* et qu'il s'agit de déchiffrer comme une devinette. Il est certain que la petite énigme éluardienne que nous venons d'évoquer n'est pas construite de la même manière et ne présente pas un mécanisme similaire. Toutefois, elle provient d'une volonté semblable de surprendre, de masquer en quelque sorte pour mieux dévoiler et créer ainsi un dépaysement. Celui-ci constitue l'essence même du merveilleux et de la *meraviglia* et permet de lutter contre l'usure des mots¹¹⁷.

Chez les baroques, la pointe sera le résultat du rapprochement d'objets initialement distants, comme le démontre parfaitement l'exemple typique que nous venons d'évoquer : le substantif « violons » n'a en apparence aucun élément en commun avec l'adjectif « ailés ». Gracián affirme dans son *Agudeza y arte del ingenio*, que le *conchetto* « [e]s un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia, que se halla entre los objetos¹¹⁸. » S'il s'agit selon lui de dégager ce qui unit les objets, il ajoute également que « [u]nir a fuerça de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye de sutileza¹¹⁹. » En d'autres mots, plus la distance entre eux sera grande, plus la pointe témoignera de finesse et sera apte à produire le *far stupir*. De cette définition initiale, nous pouvons d'emblée percevoir l'affinité

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 186. C'est l'auteur qui souligne.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 188.

¹¹⁷ Au sujet de la devinette chez les surréalistes, Marie-Paule Berranger explique également son caractère « souvent déceptif », en ce qu'elle ne présente généralement pas de solution, contrairement à l'exemple que nous avons cité d'Éluard et à la pointe baroque ; le surréalisme pousse cet aspect également privilégié par les auteurs baroques à son extrême limite. Voir Marie-Paule Berranger, « Chapitre III – L'Enfance de l'art : Devinettes », *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 128 pour notre citation et p. 127-132 pour l'ensemble de la section.

¹¹⁸ Lorenzo Gracián, « Discurso II : Essencia de la agudeza ilustrada », *Agudeza, y arte del ingenio*, Anvers, Gerónimo y Juan Baptista Verdussen, 1669 [1648], p. 7. Nous reprenons la traduction de Pelegrin : « est un acte de l'entendement qui exprime la correspondance qui se trouve entre les objets ». Baltasar Gracián, « Discours II : Essence illustrée de l'acuité », *Art et figures de l'esprit : Agudeza y arte del ingenio*, 1647, trad. de l'espagnol par Benito Pelegrín, Paris, Seuil, 1983, p. 97.

¹¹⁹ Lorenzo Gracián, « Discurso VIII : De las ponderaciones de contrariedad », *Agudeza, y arte del ingenio*, op. cit., p. 47. Nous reprenons la traduction de Pelegrin : « [u]nir par la force du raisonnement deux contradictoires extrêmes, extrême preuve de subtilité. » Baltasar Gracián, « Discours VIII : Des Figures par pondération de contrariété », *Art et figures de l'esprit : Agudeza y arte del ingenio*, 1647, op. cit., p. 124.

constitutive qui l'unit à l'image surréaliste et que Breton emprunte à Reverdy, en vertu de laquelle, elle se doit de rapprocher deux réalités éloignées.

Comme pour la pointe baroque, chez les surréalistes aussi, « [p]lus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique¹²⁰ », ainsi que l'explique Breton en citant Reverdy. En partant de la définition de ce dernier, Breton en renverse toutefois les données, puisqu'il retranche la notion de « justesse » prônée par Reverdy et soutient que l'« arbitraire¹²¹ » préside à ces rapprochements discordants auxquels la volonté du poète ne participe aucunement. Du ton catégorique dont il a l'habitude, le chef de file du mouvement surréaliste déclare : « [l]e rapprochement se fait ou ne se fait pas, voilà tout¹²². » En ce sens, l'image surréaliste n'est pas le fruit d'un travail conscient qui établit le lien profond et méconnu entre les réalités rapprochées, comme l'est la pointe. Le créateur en est tout aussi ébloui que le lecteur, la « lumière de l'image¹²³ » révélant des rapports ignorés jusqu'alors de tous deux. Il n'en demeure pas moins que si, pour Breton, la raison ne prend pas part à cette création, chez les baroques également, comme l'indique Cyrano de Bergerac, il semble que « [l]a Pointe [ne soit] pas d'accord avec la raison ; c'est l'agréable jeu de l'esprit¹²⁴ ». Loin de se borner à décrire simplement le monde qui l'entoure d'une manière simple et directe, la pointe dissimule, masque pour susciter l'étonnement ou contester l'ordre sous les couverts d'un trait concis ; elle n'est pas le fruit de la raison du poète, mais de son ingéniosité.

Le goût particulier des poètes baroques pour ce que Rousset nomme les « accouplements inhabituels¹²⁵ », de même que la théorie de l'image surréaliste, selon laquelle la force de l'image provient de l'éloignement des réalités mises en présence, nous poussent naturellement à aborder la question de l'*adynaton*. Celui-ci représente une sorte de point

¹²⁰ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 324.

¹²¹ *Ibid.*, p. 338.

¹²² *Ibid.*, p. 337.

¹²³ *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

¹²⁴ Savinien de Cyrano de Bergerac, « Entretiens pointus : Préface », *Les Œuvres diverses de monsieur de Cyrano Bergerac ; puis Les nouvelles œuvres de monsieur de Cyrano Bergerac*, t. 2, Paris, Charles de Sercy, 1662, p. 56.

¹²⁵ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, *op. cit.*, p. 188.

extrême de ces idées, puisqu'il relève de l'impossible même et ses exemples abondent à la fois chez les surréalistes et chez les baroques. Sa pratique surréaliste s'inscrit dans une lignée que les membres du mouvement n'occultent aucunement, puisque dès 1926, nous retrouvons un florilège de fatrasies dans *La Révolution surréaliste*, traduites en français moderne par Bataille qui écrit également à ce propos un court texte d'introduction. Aussi convient-il de s'attarder, dans un premier temps, sur l'intérêt surréaliste pour ce type de poèmes témoignant d'une forte incohérence logique, ce qui nous permettra également de souligner l'importance accordée aux jeux de mots par les auteurs dits baroques et par ceux surréalistes.

La traduction de Bataille, en dissolvant les rimes qui donnent une structure figée aux véritables fatrasies du XIII^e siècle, les libère de la sorte de ce cadre strict qui ne pouvait convenir aux idées surréalistes et renforce apparemment ou crée même leur effet d'arbitraire. Cet aspect, selon Michael Randall, les rapproche de l'incohérence de l'écriture automatique¹²⁶. Or, Michael Riffaterre a prouvé dans un article magistral la cohérence interne de la métaphore filée surréaliste et a insisté sur le fait que la forme l'emporte sur le sens dans les associations de l'écriture automatique¹²⁷. De même, Francis Gérard, dans son article « L'État d'un Surréaliste » publié dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste*, identifie parmi les trois états dans lesquels l'esprit peut se trouver lorsque le sujet se livre à l'automatisme écrit, celui où il est « pris dans la tourmente des sons¹²⁸ » et crée de cette manière un texte dont la seule cohérence tient au jeu sur les signifiants. De ce point de vue, nous pouvons affirmer qu'en diminuant la présence des rimes, en l'abolissant même par endroits, Bataille privilégie en effet l'arbitraire, mais ne les rapproche pas toujours de l'écriture automatique, comme le suggère Randall.

¹²⁶ Voir à ce propos l'étude minutieuse de Michael Randall, « Des "Fatrasies" surréalistes ? », *Littérature*, n° 108, décembre 1997, p. 35-50. Pour l'importance des fatrasies chez les surréalistes et plus précisément chez Éluard, voir également Marie-Paule Berranger, « Chapitre II – Hybrides : le pur et l'impur : Fatrasies », *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, op. cit., p. 68-70.

¹²⁷ Riffaterre précise qu'« un mot donné du système détermine l'occurrence des mots qui le suivent : a) en vertu d'une similitude de forme, laquelle l'emporte sur le sens s'il y a conflit ». Michael Riffaterre, « La Métaphore filée dans la poésie surréaliste », *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 221.

¹²⁸ Francis Gérard, « L'État d'un Surréaliste », op. cit., p. 29.

Il suffit d'examiner le début de la première « fatrasie¹²⁹ » présentée par Bataille pour saisir que la cohérence est diminuée par rapport au texte du XIII^e siècle, en raison de l'importance des associations phonétiques qui est écartée : « [j]e sais le roman d'Hélène de bout en bout./J'ai une douleur à la tête [...]»¹³⁰. Dans l'original, le texte se présente non pas en deux, mais en trois vers : « [j]e sais le romans d'Elaine/de chief en chief./J'ai une dolor ou chief¹³¹ ». Dans la version donnée par Bataille, il ne subsiste plus que l'inconséquence du propos, l'absurdité, soit ce sur quoi les théoriciens mettaient également l'accent à partir de la fin du XIX^e siècle¹³². Toutefois, dans l'original, nous pouvons voir que les idées sont développées en vertu d'associations dans lesquelles le signifiant l'emporte sur le signifié, prédilection pour la forme plutôt que pour le contenu que partage l'écriture surréaliste, ainsi que l'affirme Riffaterre.

Par exemple, si nous prenons un extrait de *L'Immaculée Conception*, nous pouvons saisir de la même manière, sous l'incongruité apparente des idées, l'enchaînement qui, loin d'être si incohérent qu'il paraît, obéit plutôt à une logique des sonorités. Le fait est réellement frappant dans l'« Essai de simulation de la manie aiguë », ainsi que l'illustre ce court passage : « [q]u'est-ce que cette clé fait dans ma poche ? Alors je suis allé au Mans voir

¹²⁹ Précisons que contrairement à ce qu'écrit Bataille, ce texte est en fait une resverie, ainsi que le précise Randall qui explicite notamment dans son article la confusion qui s'opère entre fatrasie, oiseuse et resveries, non seulement dans l'esprit de Bataille et des surréalistes, mais également dans celui des spécialistes dès le XIX^e siècle. Voir à ce propos Michael Randall, « Des "Fatrasies" surréalistes ? », *op. cit.*

¹³⁰ Anonyme, « Fatrasies : 1. Anonyme », *op. cit.*, p. 2. Rappelons encore une fois ici que cet article est attribué à Bataille. Voir à ce propos la deuxième section du second chapitre.

¹³¹ Achille Jubinal (éd.), « Resveries », *Jongleurs et trouvères, ou Choix de saluts, épîtres, rêveries et autres pièces légères des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, J. Albert Merklein, 1835, p. 36 ; cité dans Michael Randall, « Des "Fatrasies" surréalistes ? », *op. cit.*, p. 37.

¹³² Chez ces derniers, l'accent n'est pas mis sur les structures fortement codées qui permettent de différencier fatras, fatrasie et resverie, mais sur leur absurdité, élément qui les unit, comme le démontrent les propos de Bordier : « [o]n appelle Fatras et fatrasies, ou encore Resveries, des pièces de vers qui présentent une contexture régulière, le nombre, la mesure, la rime, mais auxquelles on ne voit pas de sens. Ce sont des mots juxtaposés métriquement de manière à former une musique pour l'oreille, sans offrir d'autre aliment à l'esprit que l'irritation causée par l'impossibilité de comprendre. » Henri-Léonard Bordier, *Philippe de Remi, sire de Beaumanoir, jurisconsulte et poète national du Beauvaisis, 1246-1296*, Paris, Librairie Techener, 1869, p. 300 ; cité dans Michael Randall, « Des "Fatrasies" surréalistes ? », *op. cit.*, p. 40. Précisons que Bataille souligne également dans son introduction l'incohérence qui fonde les « fatrasies » qu'il présente. Voir Anonyme, « Fatrasies », *op. cit.*, p. 2.

Clémenceau. Je lui ai dit : "Savez-vous ce que cette clé fait dans ma poche ?" Il m'a poché l'œil et j'ai dû garder la Chambre des Députés¹³³ ». Le questionnement qui porte sur la « clé » engendre phonétiquement la recherche auprès de « Clémenceau » et justifie également l'idée du « Mans » ; ses habitants ne sont-ils pas les Manceaux ? Puis, la « poche » suggère l'œil poché qui, à son tour, justifie en raison d'un rapprochement d'idées cette fois le fait de garder la chambre, chambre qui entraîne une nouvelle association avec celle des députés, évoquée par la fonction de Georges Clémenceau.

Dans le cas de la « fatrasie » traduite par Bataille, le passage d'un vers à l'autre, d'une idée à l'autre, est opéré par le biais du mot « chief », répété à trois reprises, qui finit par changer de sens. Ce terme utilisé dans deux acceptions différentes rappelle le jeu de la pointe, telle que Lanson la décrivait encore à la fin du XIX^e siècle, définition qui a perduré au courant de la première moitié du siècle suivant, selon laquelle « [l]es *pointes* sont proprement des jeux de mots, qui consistent à prendre un mot tour à tour ou simultanément dans deux acceptions différentes, comme le propre et le figuré, etc¹³⁴. » En ce sens, par rapport à la version bataillienne, le texte initial se rapproche davantage de la pointe baroque, mais aussi de l'écriture surréaliste.

L'enchaînement d'idées incohérentes en vertu d'une similitude de sonorités est plus évident encore dans l'oiseuse, que Bataille modernise et étiquette, similairement « fatrasie ». Les rimes intérieures qui structurent ce type de poème font de la sonorité un élément capital, et cela, davantage même que dans la première « fatrasie » présentée dans *La Révolution surréaliste* qui est en fait une resverie. Voici, à titre d'exemple, un extrait de l'oiseuse dans la traduction de Bataille : « [s]imple et tranquille m'y guerroye beaucoup votre amour./Les arcs d'aube sont les meilleurs, je le crois ainsi¹³⁵. » Le rôle essentiel du jeu de la rime qui donne une certaine cohérence sinon logique, du moins phonétique, est totalement écarté dans ce passage, contrairement au texte initial qui se présente ainsi :

¹³³ André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception : Les Possessions : Essai de simulation de la manie aiguë », *op. cit.*, p. 853.

¹³⁴ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. 378 note 2. C'est l'auteur qui souligne.

¹³⁵ Anonyme, « Fatrasies : 2. Philippe de Beaumanoir », *op. cit.*, p. 2.

Simple et coie, mout m'i guerroie
 Li arc d'aubour sont li millour,
 vostre amour.
 ainsi le croi¹³⁶.

Cet extrait démontre parfaitement l'importance de l'aspect phonétique. Chaque vers octosyllabique comporte une rime interne. De plus, celui tétrasyllabique qui le suit rime toujours avec le premier vers du distique suivant. Les mots s'enchaînent de la sorte, appelés par le travail de la sonorité. La traduction de Bataille tend à exacerber l'incohérence – aspect sur lequel, rappelons-le, insistaient également les spécialistes dès la fin du XIX^e au sujet des fatras, fatrasies, oiseuses et resveries – et à les libérer de la règle qui les sous-tend. Son travail se rapproche des préceptes surréalistes, mais omet que ce cadre de la rime, quoique rigoureux, servait de base aux associations propres à ce type de poèmes du XIII^e siècle. Ces deux exemples qui mettent en parallèle version bataillienne et texte original suffisent pour le comprendre, car le même principe est à l'œuvre dans tous ces écrits, où le non-respect des rimes dans la traduction bataillienne distend la cohérence qui ne tient en fait qu'à celles-ci, puisqu'elles permettent les associations phonétiques sur lesquelles se développe le propos.

Alors que la rime est abandonnée, l'importance accordée à la voix dans l'écriture automatique, sur laquelle nous nous sommes penchée dans le troisième chapitre, fait en sorte que la sonorité de la langue est mise au premier plan. De ce fait, le travail de Bataille trahit quelque peu le texte original, mais surtout ne permet plus de saisir toutes les affinités qu'entretiennent ces « fatrasies » avec les productions surréalistes, affinités qui les relient également aux œuvres de la fin du XVI^e siècle et du début du siècle suivant. Cette emprise des sonorités des mots définit la pointe baroque, telle que perçue par les premiers spécialistes du XX^e siècle et se retrouve également dans l'image surréaliste. L'on sait que chez les auteurs nommés baroques elle témoigne de la rupture identifiée par Michel Foucault entre les mots et les choses¹³⁷. Didier Souiller développe à ce propos l'idée d'une « crise du

¹³⁶ Philippe de Rémi Beaumanoir, *Œuvres poétiques de Philippe de Remi, sire de Beaumanoir*, t. 2, éd. de Hermann Suchier, Paris, Firmin Didot, 1885, p. 275 ; cité dans Michael Randall, « Des "Fatrasies" surréalistes ? », *op. cit.*, p. 43.

¹³⁷ Michel Foucault, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1990 [1966].

signifiant¹³⁸ » qui sévit à l'époque baroque et qui met l'accent sur la matérialité du signe lui-même.

Si ces aspects sont développés après la seconde moitié du XX^e siècle, dès la fin du siècle précédent, les premiers historiens français de la littérature avaient bien perçu ce phénomène caractéristique des œuvres de la fin du XVI^e siècle. À ce titre, Lanson blâme l'influence néfaste provenue d'Espagne qui se manifeste par « les sonorités emphatiques des mots¹³⁹ » submergeant les textes de ces auteurs qu'il nomme « attardés¹⁴⁰ ». Ces vers extraits de *La Sepmaine* de Du Bartas illustrent parfaitement l'essentiel des reproches lansonniens : « [f]igure apres figure, en sorte qu'une face/S'éface par le trét qu'une autre face éface¹⁴¹ ». Outre cette idée d'instabilité, de mouvement continu caractéristique de la vision baroque du monde, nous pouvons constater une insistance sur le matériel phonétique de la langue. Celui-ci submerge le sens lui-même, instaurant un réseau d'échos, en vertu desquels les mots glissent de l'un à l'autre, appelés par leur similitude sonore. Ce qu'il faut mentionner, c'est que les auteurs baroques s'intéressent grandement à cet aspect et soulignent même, comme le fait Tesauro, la part du hasard qui préside à ces rapprochements opérés en vertu d'une ressemblance de la forme des mots. Plus précisément, il affirme qu'une simple faute d'impression peut parfois transformer le sens de manière agréable¹⁴².

Or, les surréalistes approfondiront cette voie empruntée par les écrivains baroques, en libérant les mots de leurs chaînes sémantiques qui les réduisent à un emploi « strictement utilitaire¹⁴³ ». Comme l'affirmait péremptoirement Breton dans son *Introduction au discours*

¹³⁸ Didier Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, op. cit., p. 206-217.

¹³⁹ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 377.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 362.

¹⁴¹ Guillaume de Saluste Du Bartas, « Second jour », *La Sepmaine, ou Création du monde*, Paris, Jean Février, 1578, p. 34. Ce poème se retrouve dans l'anthologie de Rousset avec une orthographe légèrement modifiée. Voir Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, t. 1, op. cit., p. 35.

¹⁴² Voir Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico o sia, Idéa dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria et simbolica. Esaminata co'principii del divino Aristotele, dal conte D. Emanuele Tesauro*, Venise, Presso Paolo Baglioni, 1663 [1654], p. 354.

¹⁴³ André Breton, « Du Surréalisme en ses œuvres vives », *Écrits sur l'art et autres textes*, op. cit., p. 19.

sur le peu de réalité « [l]e langage peut et doit être arraché à son servage¹⁴⁴ ». Cette entreprise de libération du langage qu'est le surréalisme vise à « détourner le mot de son devoir de signifier¹⁴⁵ ». L'écriture automatique multiplie les relais phonétiques qui dissipent ou dévient le sens. Nous avons vu précédemment dans l'exemple de *L'Immaculée Conception* comment la cohérence sémantique est négligée au profit de celle phonétique ; parfois, elle est simplement infléchie, comme dans cet extrait de *Deuil pour deuil* : « John John et la vierge blonde [...] se sont réfugiés dans une somptueuse chaumière avec le désir d'y finir leurs jours dans le jeûne et l'abstinence. Le jeûne ? Quel orgueil : ils vieilliront¹⁴⁶. » Dans un premier temps, une logique de la contradiction sous-tend ce passage : la richesse d'une habitation usuellement modeste, une vie de luxe et d'abstinence. Mais cette tension initiale qui structure les propos semble soudain se dissiper. Si l'on s'attache strictement au texte écrit, le sens fait brusquement défaut à partir de l'interrogation sur « le jeûne ». L'orthographe reste assurément inchangée, mais la sonorité l'emporte à travers l'homonymie, démontrant, une fois de plus, le fait que le texte automatique demeure voix. Le glissement du sens s'opère grâce aux appels phonétiques derrière lesquels surgit l'idée de jeunesse. La logique contradictoire initiale est retrouvée, quoique légèrement déviée. Il n'est effectivement plus question d'opposer exactement les mêmes éléments : la richesse et la pauvreté laissent place à la jeunesse et à la vieillesse.

Alors que Bataille délaisse la rigueur de la rime dans la traduction de ses « fatrasies », les jeux de mots de « Rose Sélavv » auxquels se livre Desnos sous l'emprise du sommeil hypnotique, réintroduisent une « rigueur mathématique¹⁴⁷ » cette fois, ainsi que la décrit Breton lui-même. Que ce soit par des permutations de lettres ou de syllabes, le recours à l'anagramme ou encore à l'holorime, le travail de manipulation porte sur la forme du mot lui-même¹⁴⁸. Les signifiants s'unissent mettant ainsi le sens au défi : « [l]a solution d'un sage

¹⁴⁴ *Id.*, « Point du jour : Introduction au discours sur le peu de réalité », *op. cit.*, p. 276.

¹⁴⁵ *Id.*, « Les Pas perdus : Les Mots sans rides », *op. cit.*, p. 285.

¹⁴⁶ Robert Desnos, « Deuil pour deuil », *op. cit.*, p. 203.

¹⁴⁷ André Breton, « Les Pas perdus : Les Mots sans rides », *op. cit.*, p. 285.

¹⁴⁸ Sur cette question qui dépasse le cadre strict de notre propos, les auteurs nommés baroques n'utilisant pas exactement et de manière aussi systématique les mêmes procédés, mais accordant toutefois une importance similaire aux sonorités des mots, voir Marie-Claire Dumas, « Désordre

est-elle la pollution d'un page ? », ou encore « [j]e vous aime, ô beaux hommes vêtus d'opossum¹⁴⁹. » Détaché de son signifié duquel il est habituellement indissociable, le signifiant ainsi libéré obéit à d'autres lois que celles usuelles. Rappelons ici que Gracián affirmait d'ailleurs dans son *Agudeza y arte del ingenio*, qu'« [e]s como hidra vocal una diccion, pues à mas de su propia, y directa significacion, si la cortan, ó la trastruecan, de cada silaba renace una sutileza ingeniosa, y de cada acento un concepto¹⁵⁰. » Or, il semble que les surréalistes partageaient cette idée. La forme n'est plus soumise au sens, les mots véritablement « disséqués¹⁵¹ » sont arrachés à leur valeur habituelle.

Pour les baroques, ces assemblages qui font fi du sens sont capables d'en engendrer un renouvelé, à même de déjouer l'habitude et de créer la *meraviglia*. Voici, par exemple, en quels termes un poète du XVI^e siècle, Christophe de Gamon, convie le sens, tout en cédant à ces « sonorités emphatiques » critiquées par Lanson :

[l]e tremblant Rossignol son beau cōbat provoque,
Redit un tue tue & d'un choc sans choc choque
[...]
Son chant change rechange, & non captif captive,
Ser airs plie replie & sa voix vive avive
Puis chuchette un chut chut, ou sifle au flot flotât¹⁵².

L'auteur parvient à rendre perceptible le chant de l'oiseau et cela, sans recourir à la simple description, mais plutôt à travers le jeu des sonorités qui combine, par exemple, répétitions, antanaclasses, paronymes ou encore homonymes. Détaché de son signifié, le signifiant prend

formel ou Aux limites de la langue : Rose Sélavy (1922-1923) », *Robert Desnos ou l'Exploration des limites*, op. cit., p. 302-324.

¹⁴⁹ Robert Desnos, « Rose Sélavy », *Littérature nouvelle série*, n° 7, 1^{er} décembre 1922, p. 14.

¹⁵⁰ Lorenzo Gracián, « Discurso XXXI : De la agudeza nominal », *Agudeza, y arte del ingenio*, op. cit., p. 103. Nous reprenons la traduction de Pelegrin : « [u]n mot est comme une hydre vocale car, en plus de sa propre et directe signification, si on le coupe ou le renverse, de chaque syllabe renaît une subtilité ingénieuse, de chaque accent un concept. » Baltasar Gracián, « Discours XXXI : De L'Acuité nominale », *Art et figures de l'esprit : Agudeza y arte del ingenio, 1647*, op. cit., p. 211.

¹⁵¹ Nous employons ce terme en référence à Leiris qui déclarait dans son texte d'accompagnement de son *Glossaire*, qu'il s'agissait de « disséqu[er] les mots que nous aimons ». Michel Leiris, « Glossaire : J'y serre mes gloses », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 7.

¹⁵² Christophe de Gamon, « Cinquiesme jour de la semaine de C. D. G. », *La Semaine, ou Création du monde, du sieur Christofle de Gamon, contre celle du sieur Bartas*, 2^e éd., Lyon, Claude Morillon, 1609, p. 156.

en quelque sorte son envol, appelle à lui d'autres signifiants phonétiquement similaires et, par un glissement de l'un à l'autre, le sens se retrouve au rendez-vous, convié là où on ne l'attendait plus. De la sorte, ces jeux de mots n'obéissent pas à la raison, ainsi que l'affirmait Cyrano de Bergerac, mais relèvent simplement d'un « agreable jeu de l'esprit, & merveilleux en ce point, qu'il reduit toutes choses sur le pied necessaire à ses agréments, sans avoir égard à leur propre puissance¹⁵³ ». Arrachés à leur utilisation usuelle qui les réunit en vertu de leur sens, les mots parviennent ainsi à produire la *meraviglia*. Dans le *Glossaire* de Michel Leiris dont les gloses commencent à être publiées dès le troisième numéro de *La Révolution surréaliste*, nous retrouvons également cette manière de créer du sens. Nous reviendrons sur cette entreprise leirisienne dans la prochaine section pour la rapprocher du procédé de l'anamorphose. Mentionnons simplement pour l'instant que la création de la signification ne provient pas du respect du signifié accompagnant le signifiant, mais plutôt d'un usage particulier des mots, comme s'ils étaient véritablement des « hydre[s] vocale[s]¹⁵⁴ » pour reprendre les termes de Gracián.

Or, nous l'avons souligné, cette importance du jeu des sonorités omniprésent dans les œuvres surréalistes, de même que dans celles dites baroques est délaissée dans les traductions batailliennes des « fatrasies ». De la sorte, Bataille insiste davantage sur l'incohérence des propos, incohérence que ces poèmes partagent avec le procédé de l'*adynaton*, duquel ils ont pu être de ce fait rapprochés¹⁵⁵. Celui-ci ne s'inscrit pas dans une structure fixe comme c'est

¹⁵³ Savinien de Cyrano de Bergerac, « Entretiens pointus : Préface », *op. cit.*, p. 56.

¹⁵⁴ Baltasar Gracián, « Discours XXXI : De L'Acuité nominale », *Art et figures de l'esprit : Agudeza y arte del ingenio, 1647, op. cit.*, p. 211. Rappelons que le texte en espagnol emploie l'expression « *hidra vocal* ». Lorenzo Gracián, « Discurso XXXI : De la agudeza nominal », *Agudeza, y arte del ingenio, op. cit.*, p. 103.

¹⁵⁵ Voir, entre autres, à ce propos Martijn Rus, « Le Fatras, ou les péripéties du non-sens dans la littérature de la fin du Moyen Âge », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, septembre 2010, vol. 3, n° 163, p. 299-308 ; Albert-Marie Schmidt, « Constantes baroques dans la littérature française », *op. cit.*, p. 312 ; Valéry Larbaud, « Jaune Bleu Blanc : Le Vain travail de voir divers pays », *Œuvres*, préf. de Marcel Arland, éd. de G. Jean-Aubry et Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1957, p. 851-852. Précisons que ce texte a initialement été publié dans *Id.*, « Le Vain travail de voir divers pays », *Commerce : cahiers trimestriels*, n° 6, hiver 1925, p. 27-79. Pour mieux comprendre leurs différences, voir Simone Perrier, « Jeux de l'ordre et du désordre : l'*adynaton* dans la poésie lyrique et la tragédie du XVI^e siècle », dans Gabriel-André Pérouse et Francis Goyet (dir. publ.), *Ordre et désordre dans la civilisation de la Renaissance : actes du colloque Renaissance, Humanisme, Réforme* (Nice, septembre 1993), Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1996, p. 223-237.

le cas de la fatrasie, du fatras, de l'oiseuse et de la resverie, mais défie tout autant la logique rationnelle. Toutefois, dans l'*adynaton*, cette incohérence ne relève pas de l'ordre logique de l'énoncé qui serait défaillant, comme l'indique Jacqueline Chénieux-Gendron¹⁵⁶, mais repose plus précisément sur une impossibilité, ce que son nom latin – *impossibilia* – indique, impossibilité qui relève de l'ordre de la nature.

S'il se trouve largement utilisé dans la fatrasie caractéristique du XIII^e siècle, il ne s'y limite pas, et la littérature baroque en voit les exemples proliférer. Par ailleurs, il est également présent, en dépit du fait qu'il ne soit pas expressément nommé, dans le bref inventaire des images proprement surréalistes du premier manifeste. Selon Breton, cette image « implique la négation de quelque propriété physique fondamentale », ce dont témoigne l'extrait qu'il cite de Vitrac : « [d]ans la forêt incendiée, / Les lions étaient frais¹⁵⁷ ». Nous retrouvons donc à travers cette définition et son exemple, le procédé de l'*adynaton*, illustré entièrement par l'impossibilité de la fraîcheur des lions au cœur de l'incendie : pour exister, cette image nie les « propriétés physiques fondamentales » de la chaleur du feu qui exclut normalement la possibilité de la fraîcheur.

Rapproché dès ses débuts de l'hyperbole par les rhéteurs de l'Antiquité¹⁵⁸, ce type d'association contre nature demeure d'ailleurs l'objet des foudres des théoriciens encore hostiles au baroque au début du XX^e siècle, mais également des premiers historiens de la littérature française qui défendent le canon national du classicisme. En effet, en Italie, Benedetto Croce décrie sans détour le recours des poètes baroques aux « combinaisons

¹⁵⁶ Jacqueline Chénieux-Gendron, « L'*Adunaton* face à l'énigme et à l'impossibilité logique dans la prose narrative de Robert Desnos », dans Marie-Claire Dumas (dir. publ.), « *Moi qui suis Robert Desnos* » : *permanence d'une voix : onze études*, op. cit., p. 101-113.

¹⁵⁷ Roger Vitrac, *Dés-Lyre : poésies complètes*, éd. d'Henri Béhar, [Paris], Gallimard, 1964, p. 86 ; cité dans André Breton, « Manifeste du surréalisme », op. cit., p. 339.

¹⁵⁸ Ce rapprochement est fait à partir des remarques de Démétrios de Phalère sur l'hyperbole impossible. Voir Démétrios de Phalère, *Du Style*, trad. du grec par Pierre Chiron, Paris, Les Belles lettres, 1993. Pour un historique et une définition de l'*adynaton* voir Ernst Robert Curtius, « La Topique : le monde renversé », *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, trad. de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 117-122 ; Galen O. Rowe, « The Adynaton as a Stylistic Device », *The American Journal of Philology*, vol. 86, n° 4, octobre 1965, p. 387-396.

ingénieuses¹⁵⁹ ». En France, Lanson qui ne nomme pas non plus explicitement les *adynata*, déplore toutefois ouvertement l'accumulation des figures de style, telles que les « inventions monstrueuses d'hyperboles¹⁶⁰ » qui obscurcissent le sens dans les œuvres de ces « attardés¹⁶¹ » du Grand Siècle. Ce n'est qu'au cours des années cinquante qu'elles seront véritablement théorisées par Rousset dans sa *Littérature de l'âge baroque en France*. Il s'attarde plus spécifiquement au mécanisme de ces « accouplements inhabituels¹⁶² » qu'il rapproche de la métaphore et qui sont particulièrement goûtés des écrivains baroques, du fait qu'ils contribuent à l'effet du *far stupir*, but ultime du poète selon le mot d'ordre du cavalier Marin, comme nous le savons.

Le couple improbable du « scorpion mâle » et de « la femelle du requin¹⁶³ » de Desnos, comme le « lévrier blanc qui s'accouplait à un albatros¹⁶⁴ » que met en scène Francis Gérard, comme la rencontre entre la machine à coudre et le parapluie de Lautréamont¹⁶⁵ ou encore l'« aspic [qui] s'accouple d'une ourse¹⁶⁶ » de Théophile de Viau, témoignent tous de rapprochements s'inscrivant à l'encontre des lois de la nature et sont à l'origine de l'incohérence qui caractérise l'*adynaton*. Nous retrouvons le même type d'accouplement impossible chez Péret, par exemple dans cet extrait de « La Brebis galante » : « prenant un morceau de quartz et une brioche sortant du four, il [l'inventeur de la cuillère à café] les accoupla, que dis-je, il les fondit. Le résultat de cette combinaison fut cette dame [...] ¹⁶⁷ ». À partir de l'*adynaton* initial, le narrateur semble constater l'impossibilité de son affirmation et donne l'impression de vouloir la corriger pour opérer un retour à la raison, au cours normal des choses ; mais cette correction, suggérée par l'incise « que dis-je », ouvre plutôt la voie à

¹⁵⁹ Benedetto Croce, « Baroque », *op. cit.*, p. 173.

¹⁶⁰ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. 377.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 362.

¹⁶² Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, *op. cit.*, p. 188.

¹⁶³ Robert Desnos, « L'Étoile au front », *op. cit.*, p. 1. Pour des détails au sujet de cet article de Desnos voir le second chapitre.

¹⁶⁴ Francis Gérard, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924, p. 18.

¹⁶⁵ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror ; suivis de Poésies I et II ; Lettres*, *op. cit.*, p. 314-315.

¹⁶⁶ Théophile de Viau, « Ode », *Les Œuvres du sieur Théophile*, *op. cit.*, p. 160.

¹⁶⁷ Benjamin Péret, « La Brebis galante », *op. cit.*, p. 165.

d'autres impossibilités. En effet, si fondre le quartz n'est pas irréalisable, cette opération nécessite une température excessivement élevée. Pour ce qui est de la brioche, malgré le fait que sa composition soit à la base relativement liquide, il semble hautement improbable que l'on puisse la faire revenir à cet état initial. Par ailleurs, en supposant que le verbe « fondre » renvoie plutôt à son sens figuré, soit à l'idée d'une « combinaison », celle-ci ne fait qu'écarter alors la connotation sexuelle du premier verbe, « accoupler ». Or, cette allusion revient sans être aucunement corrigée dans la phrase suivante, qui affirme la naissance d'une dame de cette union on ne peut plus improbable. Aucun retour à la raison n'est possible, aucune échappatoire n'est laissée vers le monde réel et les lois qui le gouvernent.

L'*adynaton* opère ainsi des rapprochements ou des accouplements impossibles entre êtres ou objets, qui contredisent les règles naturelles¹⁶⁸. Le réverbère qui se rapproche du bureau de poste¹⁶⁹, la châtaigne qui commence à tomber de l'arbre pour demeurer ensuite en suspens au-dessus de la terre¹⁷⁰, les « capucines [qui] fleurissent dans les ruisseaux¹⁷¹ », la « maison de soleil et de cheveux blancs¹⁷² », ou encore les pinces de homard qui tiennent lieu de pieds à la « femme aux habits bleu de ciel¹⁷³ », ces sortes d'images qui transgressent les lois de la nature abondent dans les textes surréalistes, particulièrement dans ceux automatiques, ainsi que dans la poésie de Péret. Largement exploitées également par les poètes dits baroques, l'exemple type se retrouve dans la formule « poissons volants » qui donne ainsi à contempler des êtres appartenant à l'univers aquatique qui se retrouvent soudainement projetés dans celui de l'air. Que ce soit des « poissons [qui] sortent des rivières¹⁷⁴ » comme chez Desnos, des « poissons [...] [qui] s'envoleront¹⁷⁵ » à l'instar de chez

¹⁶⁸ Pour l'*adynaton* qui repose sur les « innombrables », voir Simone Perrier, « Jeux de l'ordre et du désordre : l'*adynaton* dans la poésie lyrique et la tragédie du XVI^e siècle », *op. cit.*

¹⁶⁹ André Breton, « Poisson soluble : 18 », *op. cit.*, p. 371.

¹⁷⁰ *Id.*, « Poisson soluble : 28 », *op. cit.*, p. 387.

¹⁷¹ Robert Desnos, « Deuil pour deuil », *op. cit.*, p. 196.

¹⁷² Benjamin Péret, « Le Grand jeu : Les Jeunes Filles torturées », *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Éric Losfeld, 1969, p. 88.

¹⁷³ Robert Desnos, « Deuil pour deuil », *op. cit.*, p. 196.

¹⁷⁴ *Id.*, « La Liberté ou l'amour ! », *op. cit.*, p. 334.

¹⁷⁵ Benjamin Péret, « Immortelle maladie : 6 », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 40.

Péret, des « poissons [qui] font des bulles à la surface du ciel¹⁷⁶ », que nous retrouvons chez Breton, ou des poissons qui deviennent oiseaux¹⁷⁷ chez Éluard et Breton, il s'agit toujours, sous ces nombreuses variations, de la même forme initiale du « poisson volant¹⁷⁸ », forme qui revient non seulement chez les auteurs nommés baroques, mais chez les surréalistes eux-mêmes. Elle est d'ailleurs exemplaire de la tendance développée par les poètes italiens à la suite de Marino¹⁷⁹, tendance rapidement décriée en France par les auteurs classiques, tel Urbain Chevreau ayant cédé auparavant à ces attraits, mais les ayant par la suite désavoués¹⁸⁰. Le poisson qui vole contredit évidemment les lois de la nature et relève d'une réelle impossibilité. Toutefois, il s'agit également d'une métaphore, Gaston Bachelard ayant montré la similitude entre oiseaux et poissons, en ce qu'ils évoluent tous deux dans un volume, dans lequel ils naviguent librement, et non pas sur une simple surface comme les animaux¹⁸¹. Si le lien métaphorique qui les unit demeure évident, « le poisson volant » et ses dérivés demeurent des *adynata*. Ils sont de ce fait exemplaires de la métaphore proprement baroque qui procède, comme nous l'avons mentionné et selon l'expression de Rousset, par « accouplements inhabituels¹⁸² ».

Il est également important de souligner que l'*adynaton* se présente rarement seul, en exemple isolé. Bien souvent, nous retrouvons un enchaînement d'impossibilités juxtaposées

¹⁷⁶ André Breton, « Poisson soluble : Notes et variantes », *op. cit.*, p. 1391. Précisons qu'il s'agit d'une variante que Breton a délaissée.

¹⁷⁷ André Breton et Paul Éluard, « L'Immaculée Conception : L'Homme : La Vie intra-utérine », *op. cit.*, p. 843.

¹⁷⁸ Sous la forme « poissons volants » voir, entre autres, André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : Le Pagure dit : On applaudit », *op. cit.*, p. 98 ; André Breton, « Poisson soluble : 7 », *op. cit.*, p. 359. Sous la forme « les poissons volent » voir Louis Aragon, « Au pied du mur », *op. cit.*, p. 193.

¹⁷⁹ Mentionnons, à titre d'exemple, ces quelques vers de Saint-Amant : « [l]es Nageurs escaillez, [...] Que Nature empenna d'ailes sous l'Eau mouvantes », « [l]e Nageur estant pris, vole comme un éclair », ou encore « [m]ais, enfin, de Poisson on le change en Oyseau ». Marc-Antoine Girard Saint-Amant, « Sixiesme partie », *Moyse sauvé*, *op. cit.*, p. 128 ; *Id.*, « Septiesme partie », *Moyse sauvé*, *op. cit.*, p. 145 et p. 146.

¹⁸⁰ Voir Urbain Chevreau, *Œuvres meslées*, *op. cit.*, p. 364. Précisons que Chevreau utilisait lui-même ce type de métaphores baroques, mais se range du côté du classicisme dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Voir à ce propos le second chapitre.

¹⁸¹ Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1974 [1939], p. 51-52 ; cité dans Gérard Genette, « L'Univers réversible », *op. cit.*, p. 10.

¹⁸² Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, *op. cit.*, p. 188.

en rafale, comme dans ce passage de *Poisson soluble* : « [l]e prêtre chantait dans la moule, la moule chantait dans le rocher, le rocher chantait dans la mer et la mer chantait dans la mer¹⁸³. » Leur succession se fait ici en vertu non seulement des sonorités elles-mêmes, mais véritablement par la reprise des substantifs et la répétition de l'action, ce qui permet d'accumuler des rapprochements impossibles. Nous pouvons constater également une gradation en quelque sorte, puisque en dépit du caractère absurde d'une telle affirmation, rien n'empêche véritablement un prêtre de chanter dans une moule, alors que la même action de la part de celle-ci, au cœur d'un rocher cette fois, dénote déjà un degré d'improbabilité plus grand. Quoi qu'il en soit, le prêtre dans la moule, qui est à son tour dans le rocher, qui se trouve dans la mer, sont unis par une même action, celle de chanter. Les diverses images qui se suivent deviennent de la sorte réunies en une seule, encore plus impossible que chacune d'entre elles.

Chez les baroques, l'*adynaton* se déploie également en longueur et multiplie les visions contre-nature. Sa visée peut correspondre à celle définie par Georges Molinié, selon lequel il s'agit d'« établir une position par l'exagération de l'absurde de la position contraire¹⁸⁴ ». Par exemple, Du Bartas tente de prouver que rien ne se crée réellement depuis la création divine, mais que tout ne fait que se transformer, en présentant plusieurs naissances subites et pour le moins improbables :

Et de-vrai, si d'un rien les cors prenaient naissance,
[...]
Tout se ferait par tout. quelquesfois dans les eaus
S'engendrerait le Cerf, sur terre la Baleine,
Et parmi l'ær venteus le belier porte-laine.
[...]
Et l'Ægle transgressant de nature la regle,
Produirait la Colombe, & la Colombe l'Ægle¹⁸⁵.

Pour défendre son idée initiale que l'univers ne fait que se métamorphoser, Du Bartas multiplie les exemples d'impossibilités et s'y attarde sur près d'une page. Il a recours à une

¹⁸³ André Breton, « Poisson soluble : 27 », *op. cit.*, p. 386.

¹⁸⁴ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1992, p. 39.

¹⁸⁵ Guillaume de Saluste Du Bartas, « Second jour », *La Sepmaine, ou Création du monde*, *op. cit.*, p. 31-32.

structure relativement figée, puisqu'elle accompagne usuellement la figure de l'*adynaton* : à une possibilité contestée se superposent des conséquences impossibles¹⁸⁶. Chez les surréalistes, nous pouvons également retrouver ce type de formulation, comme le prouve cet extrait de Péret : « [s]i le juge n'était pas juge/on verrait un phénomène/Quatre veaux/debout sur un paratonnerre¹⁸⁷ ». Le mécanisme est bien présent, mais il est loin d'être systématique et aussi bien développé que dans l'exemple précédemment cité de Du Bartas. De manière générale, les *adynata* s'immiscent dans les textes surréalistes sans afficher nettement une visée argumentative, mais simplement présentés comme tels, sans motif apparent. Du Bartas, quant à lui, tient certainement à mieux asseoir son point de vue en présentant ces exemples de détournement des lois naturelles. Toutefois, il s'y attarde longuement en les accumulant de la sorte et fait preuve ainsi d'un certain goût à évoquer ce type d'idées pour elles-mêmes.

En fait, le procédé formel de l'*adynaton* donne à voir un monde dont les rapports sont renversés. Dans les œuvres dites baroques, comme dans celles surréalistes, il ne met pas forcément en scène une position adverse contestée pour l'exagérer et même la ridiculiser en multipliant les *impossibilia*. Les impossibilités énoncées permettent plutôt une réflexion sur l'ordre considéré naturel pour le remettre en question. D'ailleurs, la célèbre « Ode » de Théophile de Viau tant appréciée par Leiris témoigne entièrement de ce penchant baroque. La première strophe présente une série de signes annonciateurs de la catastrophe ou du retournement de l'ordre des choses et prépare en quelque sorte cette deuxième, qui accumule les visions s'opposant au cours naturel du monde :

[c]e ruisseau remonte en sa source,
Un bœuf gravit sur un clocher,
Le sang coule de ce rocher,
Un aspic s'accouple avec une ourse
Sur le haut d'une vieille tour
Un serpent déchire un vautour,
Le feu brûle dedans la glace
Le Soleil est devenu noir

¹⁸⁶ Chénieux-Gendron affirme que « [l]e moule syntaxique, quand il existe, est [...] *quand / si*, suivis d'un futur ou d'un potentiel, du présent ou du passé. » Jacqueline Chénieux-Gendron, « L'*Adynaton* face à l'énigme et à l'impossibilité logique dans la prose narrative de Robert Desnos », *op. cit.*, p. 102. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁸⁷ Benjamin Péret, « Le Grand jeu : Les Yeux du vent », *op. cit.*, p. 102.

Je voy la Lune choir,
Cet arbre est sorti de sa place¹⁸⁸.

Nous ne retrouvons pas dans ces vers la même visée argumentative que chez Du Bartas, c'est-à-dire la mise en valeur de l'absurdité d'un point de vue contesté. Ils ne témoignent pas de la même structure, soit d'abord l'énonciation d'une possibilité remise en cause, puis ses conséquences impossibles. Les *impossibilia* sont énoncées sans être inscrites dans une argumentation précise, ce qui explique sans doute l'ambiguïté que la critique ne cesse de souligner¹⁸⁹. Cette ode constitue simplement un catalogue d'images qui présentent une inversion des normes. D'ailleurs, l'énumération se termine par l'arbre « sorti de sa place », symbole de l'inversion de l'axe du monde.

Ce type d'enchaînement non inscrit *a priori* dans une argumentation précise se retrouve également chez les surréalistes, ainsi que nous l'avons mentionné. Il semble toutefois que bien souvent le recours à la répétition intervienne pour lier en quelque sorte les éléments relevant d'impossibilités. Voici, par exemple, comment se présentent les « Mémoires de Benjamin Péret » :

[d]es seins sortit une vache
La vache pissa des chats
Les chats firent une échelle
La vache gravit l'échelle
Les chats gravirent l'échelle¹⁹⁰.

Si nous lisons cette profusion d'*impossibilia* à la lumière du titre sous lequel elle s'inscrit, elle semble rappeler une vie dont les événements, aussi cocasses qu'ils soient, pervertissent les lois de la nature. Comme dans l'exemple précédemment cité de *Poisson soluble* dans lequel il était question de divers actants qui chantaient, dans ce cas aussi, nous pouvons constater que l'énumération des impossibilités demeure soumise à la répétition des animaux,

¹⁸⁸ Théophile de Viau, « Ode », *Les Œuvres du sieur Théophile*, op. cit., p. 159-160.

¹⁸⁹ Voir à ce propos David Lee Rubin, *The Knot of Artifice : a Poetic of the French Lyric in the Early 17th Century*, Columbus, Ohio State University Press, 1981, p. 84-87. Larbaud rapproche même cette ode de la fatrasie. Voir Valéry Larbaud, « Jaune Bleu Blanc : Le Vain travail de voir divers pays », op. cit., p. 852.

¹⁹⁰ Benjamin Péret, « Le Grand jeu : Mémoires de Benjamin Péret », op. cit., p. 125.

des actions et des objets. Ils mettent en place et donnent à visualiser un monde dont les rapports sont pervertis, renversés : si un prêtre peut tout à fait chanter, comment le ferait-il dans une moule ? Plus encore, cette dernière, que ce soit dans un rocher ou non, ne peut réellement chanter, comme un bœuf ne peut monter sur un clocher et les chats ne peuvent monter l'échelle qu'ils font ou non de leurs corps.

Nous pourrions ici accumuler les exemples de ce type, mais ils ne nous apprendraient rien de plus, outre le fait que l'*adynaton* est largement exploité par les auteurs dits baroques, comme par ceux surréalistes. La question qui se pose plutôt est celle du motif qui justifie cet emploi récurrent et ce goût particulier pour les *adynata* qui sont communs à des écrivains que près de trois siècles séparent. Si leur visée argumentative n'est pas toujours nettement formulée, on ne peut entièrement l'ignorer. Néanmoins, c'est sans doute ce qui explique qu'Albert-Marie Schmidt, dans un article qui remonte à 1949 et qu'il intitule de manière suggestive « Constantes baroques dans la littérature française », met en parallèle ce penchant baroque avec celui des surréalistes, qu'il désigne par le nom évocateur de « baroques surréalistes¹⁹¹ ». Pour lui, l'usage de l'*adynaton* chez les auteurs baroques témoigne d'une « gratuité insolente et insolite, [...] [de] leur outrageuse insanité : on y voit des subconscious excités dégorger le trop-plein de leurs fantaisies fantasques¹⁹² ».

Il n'est pas sûr toutefois qu'il faille interpréter de cette manière la présence de l'*adynaton* dans les textes baroques. L'anticipation dont témoigne l'analyse de Schmidt trahit en fait l'anachronisme dont souffre la notion de baroque. Ses premiers théoriciens ont bien souvent cédé à la tentation d'effectuer de tels rapprochements avec la littérature contemporaine, rapprochements que la théorie orsienne des *éons* a d'ailleurs contribué à légitimer. Traiter du « subconscient » de ces auteurs qui se dévoile dans les textes et dont les *adynata*, par leur incongruité, seraient la preuve ultime de leur non-préméditation, voire de leur automatisme, est assurément un contre-sens. Effectivement, nous avons déjà mentionné que les écrivains que l'on nomme baroques aspiraient à donner l'illusion de la spontanéité,

¹⁹¹ Albert-Marie Schmidt, « Constantes baroques dans la littérature française », *op. cit.*, p. 319.

¹⁹² *Ibid.*, p. 312.

illusion qui provenait en fait d'un véritable travail en vue de créer une structure relâchée, qui accumule digressions et pointes.

L'*adynaton* qui, pour exister, défie les lois de la nature, donne à admirer l'ingéniosité du poète, capable de réunir les extrêmes les plus incompatibles par la finesse de son esprit. La raison de sa prolifération chez les auteurs qualifiés de baroques peut s'expliquer en termes de recherche de la surprise et goût pour la *meraviglia*, ainsi que nous l'avons montré. Chez les surréalistes également, les *adynata* répondent à la théorie de l'image en unissant des réalités pour le moins éloignées et même, dans ce cas précis, réellement incompatibles. Si Aragon confirme qu'à la base du merveilleux se situe la surprise, il affirme aussi que « c'est bien plus, dans tous les sens qu'on peut donner à ce mot, un extraordinaire dépaysement¹⁹³ », dépaysement qu'il rapproche de la surréalité. L'habituel, que l'on retrouve dans les animaux, êtres, objets, propriétés et actions du monde tel qu'on le connaît, provoque un sentiment d'étrangeté de par les combinaisons inattendues qu'opère l'*adynaton*, les lois rigoureuses qui proviennent de la nature y étant perverties. Comme le cabinet de curiosités, il défie les savoirs et les connaissances établis. Le bœuf ne peut certes pas gravir sur un clocher, ainsi que le stipule Théophile de Viau, de même que les lions ne peuvent pas plus être « frais » dans une forêt en proie aux flammes, comme l'écrivait Vitrac. De la même manière, les règles de la nature présupposent qu'un chat ne peut avoir deux têtes, pourtant on retrouve un de ces phénomènes dans le cabinet de Pétrus Borel¹⁹⁴.

L'abondance des *adynata* dans les textes baroques et surréalistes, de même que l'énumération fréquente qui les sous-tend, donnent à visualiser un monde dans lequel les rapports usuels sont inversés, ce que les auteurs dits baroques, comme les surréalistes, savaient apprécier. Ils mettent en place le motif du « monde renversé », dont les origines remontent à l'Antiquité, ainsi que l'a démontré Ernest Robert Curtius¹⁹⁵. Ce motif se trouve

¹⁹³ Louis Aragon, « La Peinture au défi », *op. cit.*, p. 40.

¹⁹⁴ Pierre Borel, « Catalogue des choses rares qui sont dans le Cabinet de Maître Pierre Borel Médecin de Castres au haut Languedoc », *op. cit.*, p. 133.

¹⁹⁵ Ernst Robert Curtius, « La Topique : le monde renversé », *op. cit.*, p. 117-122. Voir également à ce propos Lucie Desjardins (dir. publ.), *Figures du monde renversé de la Renaissance aux Lumières : actes du colloque du Musée de la civilisation* (Québec, 11-13 novembre 2010), Paris, Hermann, à paraître.

énormément exploité et développé à l'époque nommée baroque, ce que prouvent, entre autres, de nombreux ballets de cour. *Le Ballet du Monde renversé*, dansé en 1625, exprime entièrement l'attrait qu'il exerce à cette période :

[d]u monde renversé l'esclat
Est de changer l'ordre et l'estat
Et loger tout dans la surprise¹⁹⁶.

Son charme réside donc dans le bouleversement de l'ordre, du statut des hommes et des choses, tandis que son ressort principal correspond à cette recherche de la surprise propre aux écrivains et artistes dits baroques. Or, nous retrouvons la même apologie du monde à rebours dans un poème de *Ralentir travaux* intitulé « L'Enjeu inutile » : « [l]e monde renversé serait charmant/Dans les yeux de l'anti-homme¹⁹⁷ ». Les procédés formels que constituent les *impossibilia* postulent que sous l'apparence du désordre peut naître un ordre différent de celui habituel. Ils comportent en ce sens un aspect moral, qui remet en cause l'ordre jugé naturel, en ce qu'il n'est peut-être pas si naturel que l'on croit.

Aussi, Leiris ne manque-t-il pas de relier la célèbre « Ode » de Théophile de Viau, non seulement au surréalisme, dont il fait d'ailleurs un premier exemple, mais plus généralement à cet aspect moral inhérent pour lui au merveilleux¹⁹⁸. Selon lui, « la haine du rationnel et la

¹⁹⁶ Paul Lacroix (éd.), « Le Ballet du Monde renversé », *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Genève, Slatkine reprints, 1968 [1868], t. 3, p. 52. Voir à ce propos Jean Rousset, « Le Monde renversé », *La Littérature baroque en France : Circé et le paon*, *op. cit.*, p. 26-28 ; Maurice Lever, « Le Monde renversé dans le ballet de cour », dans Jean Lafond et Augustin Redondo (dir. publ.), *L'Image du monde renversé et les représentations littéraires et para-littéraires, de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e : actes du colloque international organisé par le Groupe de recherche Civilisation et Renaissance de l'Université François Rabelais* (Tours, 17-19 novembre 1977), Paris, J. Vrin, 1979, p. 107-115.

¹⁹⁷ André Breton, René Char et Paul Éluard, « Ralentir travaux : L'Enjeu inutile », *op. cit.*, p. 773. Voir également à ce propos le beau poème d'Éluard qui développe ce motif à partir d'un enfant suspendu à un arbre, la tête renversée. Paul Éluard, « Capitale de la douleur : Le Plus jeune », *op. cit.*, p. 188. Pour le motif du monde renversé chez les surréalistes voir Jacqueline Chénieux-Gendron, « L'Envers du monde, l'envers de la langue : un "travail" surréaliste », dans Werner Spies (dir. publ.), *La Révolution surréaliste : exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, 6 mars-24 juin 2002*, Paris, Centre Pompidou, 2002, p. 349-359.

¹⁹⁸ Voir Michel Leiris, « Appendices : Essai sur le merveilleux dans la littérature occidentale », *op. cit.*, p. 1071.

révolte contre les conditions mêmes de la vie¹⁹⁹ » sont à la base de cette recherche du merveilleux qui caractérise le surréalisme. Théophile de Viau répondrait à cet impératif de révolte, apte à libérer de la servitude rationnelle, en ce qu'il défiait les dogmes religieux propres à son époque. Sans pouvoir bien entendu appliquer ce principe d'athéisme à l'ensemble des auteurs considérés baroques, il n'empêche qu'une visée morale sous-tend leur recours au motif du monde renversé. Il s'agit pour certains, comme pour d'Aubigné, de décrier la folie ou le désordre de la période dans laquelle ils vivent. Dans *Les Tragiques*, le *topos* est clairement énoncé : « comme au mond' à l'envers,/Le vieil pere est foüeté de son enfant pervers²⁰⁰ ». Nous retrouvons ainsi la critique de ce qu'il considérait comme l'envers même du monde tel qu'il devrait être qui se trouve mis en parallèle avec l'idée de perversité ayant corrompu les hommes.

Or, si les surréalistes décrient semblablement le monde dans lequel ils vivent, c'est justement parce qu'il est devenu soumis aux règles de la logique rationnelle, parce qu'amputé des pouvoirs du rêve, de la folie et de l'imagination. La suite de « L'Enjeu inutile » que nous avons précédemment cité l'énonce clairement : « [l]e monde entier s'est dégradé les éléments n'y pouvaient rien/S'est dégradé par la constance et l'ordre l'idée d'homme²⁰¹ ». Mais nous retrouvons également chez les baroques le contraire de la vision d'Agrippa d'Aubigné, voie contraire ou complémentaire que privilégieront les surréalistes. Plus précisément, le monde à rebours peut aussi présenter le retournement de l'habitude, le « dépaysement » que décrivait Aragon, afin de permettre une réflexion sur le monde considéré naturel pour le remettre en question. Ainsi, l'inversion des rôles traditionnellement établis au sein de la société est mise en scène à maintes reprises à l'époque nommée baroque.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 1068.

²⁰⁰ Théodore Agrippa d'Aubigné, « Misères : Livre premier », *Les Tragiques donnez au public par le larcin de Promethee*, *op. cit.*, p. 9. Au sujet de cette première tendance et sur le cas spécifique d'Agrippa d'Aubigné voir Jean Céard, « Le Monde à l'envers chez d'Aubigné », dans Jean Lafond et Augustin Redondo (dir. publ.), *L'Image du monde renversé et les représentations littéraires et paralittéraires, de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e : actes du Colloque international organisé par le Groupe de recherche Civilisation et Renaissance de l'Université François Rabelais* (Tours, 17-19 novembre 1977), *op. cit.*, p. 117-127. Voir également les autres contributions de l'ouvrage qui portent, entre autres, sur Cyrano de Bergerac, Gracián, ou encore Quevedo.

²⁰¹ André Breton, René Char et Paul Éluard, « Ralentir travaux : L'Enjeu inutile », *op. cit.*, p. 773.

Pour n'en donner qu'un exemple, citons de nouveau *Le Ballet du Monde renversé*, dans lequel se trouvent un « gentil-homme suivant son laquais », « un fou enseignant un philosophe », « un escollier [qui] fouette son maistre », « un malade [qui] ordonne son médecin », « une femme qui bat son mary », « un aveugle conduisant un clairvoyant », « un soldat [qui] file et sa femme [qui] porte les armes », ou encore « un pauvre [qui] donne l'aumosne à un riche²⁰² ». Les divers personnages apparaissent d'emblée en tant qu'inversion dont ils n'ont pas conscience²⁰³. Cela dit, ce retournement des rôles présente comme possibilité ou même comme vérité ce qui est en fait son exact opposé. Nous devons toutefois souligner ici la dimension de l'humour que l'on retrouve dans l'usage de l'*adynaton* et du motif du monde renversé chez les surréalistes, dimension qui n'existe pas de manière aussi développée chez les auteurs nommés baroques. Ils présentent un aspect sérieux, une réflexion théorique sur l'illusion qui permet de faire comprendre une vérité morale.

De nombreuses images au XVI^e siècle mettent en scène ce monde sens dessus dessous²⁰⁴. Le boeuf qui dépèce le boucher, l'enfant qui corrige ses parents, l'homme qui transporte sur son dos la charge de son âne qui le conduit, sont autant de renversements qui postulent sinon l'impossible, du moins le parfait contraire de la raison, de l'ordre et de l'habitude. Mentionnons à ce propos que nous retrouvons d'ailleurs en 1934, dans *Minotaure*, une image d'Épinal intitulée *La Folie des hommes ou le monde à rebours*²⁰⁵ qui met en scène de telles idées. Or, il est intéressant de noter que celle-ci est accompagnée du texte d'Éluard intitulé « Par un après-midi très froid des premiers jours de 1713 ou le monde tel qu'il est²⁰⁶ ». Ainsi, ces divers renversements sont présentés comme la vérité même, « le monde tel

²⁰² Paul Lacroix (éd.), « Le Ballet du Monde renversé », *op. cit.*, p. 51-54.

²⁰³ Les premières lignes sont explicites à ce sujet : « [v]oicy le monde renvervé[sic]/Où chacun fait son personnage,/Tel pense y être bien versé/Qui n'est que dans l'apprentissage. » *Ibid.*, p. 51.

²⁰⁴ Voir à ce propos Frédérick Tristan et Maurice Lever (éd.), *Le Monde à l'envers : anthologie, album*, *op. cit.*

²⁰⁵ La datation de cette image d'Épinal dont il existe de nombreuses reproductions demeure incertaine, mais se situe au courant du XVII^e siècle. Voir à ce propos, Lucie Desjardins, « Préface », dans Lucie Desjardins (dir. publ.), *Figures du monde renversé de la Renaissance aux Lumières : actes du colloque du Musée de la civilisation* (Québec, 11-13 novembre 2010), *op. cit.*

²⁰⁶ Paul Éluard, « Par un après-midi très froid des premiers jours de 1713 ou le monde tel qu'il est », *Minotaure*, n° 5, mai 1934, p. 17. Ce texte est repris dans *Id.*, « La Rose publique : Par un après-midi très froid des premiers jours de 1713 ou le monde tel qu'il est », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 449-450.

qu'il est », son véritable endroit et non pas son envers. D'ailleurs, sous la date se retrouvent les initiales de Breton qui, par une lecture anamorphique, permettent d'opérer également ce renversement. Chez les artistes et écrivains baroques, l'instabilité de toute chose que stipule leur vision du monde fait plutôt en sorte que de parfaits contraires cessent de véritablement s'opposer. Ces multiples renversements témoignent de cette instabilité, qui fait en sorte qu'aucune situation ne se présente sans son contraire, aucune vérité ne préserve longtemps son aspect véridique, tout comme le mensonge peut également se révéler vrai.

La pointe baroque, comme l'image surréaliste, s'éloigne de la représentation de la réalité. Dans le premier cas, elle donne à contempler l'ingéniosité du poète capable de créer la *meraviglia*, qui se rapproche en cela du créateur suprême. Dans le second, elle permet de bouleverser le réel jugé insuffisant, afin de l'élargir des pouvoirs du poète, capable par ses mots de le modifier. Breton s'interroge à ce propos : « [l]a médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation²⁰⁷ ? » Cette question toute rhétorique instille une réponse sans équivoque : rien n'est véritablement impossible, peu importe ce qu'en stipule l'usage ou encore les lois supposées immuables de la nature. À ce propos, le chef de file du surréalisme relate dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité* comment enfant, il se laissait aller à imaginer que la taille imposante du bœuf, initialement réduite à celle d'un insecte, provenait du fait que « les rôles avaient été renversés²⁰⁸ » ; ce renversement aurait été le résultat de la « volonté²⁰⁹ » même de l'animal. Il conteste donc la fable de La Fontaine tout opposée à l'impossibilité qui caractérise l'*adynaton*, selon laquelle la grenouille désirant dépasser le bœuf en grosseur aurait fini par exploser²¹⁰. Pour Breton, ce renversement n'est aucunement impossible, car l'image surréaliste permet à ce qui est empiriquement impossible d'exister.

Comment envisager cette question de la réalité ou de la véracité chez les auteurs nommés baroques ? Quelle valeur réelle peuvent détenir ces rapprochements incongrus

²⁰⁷ André Breton, « Point du jour : Introduction au discours sur le peu de réalité », *op. cit.*, p. 276.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 279.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Jean de La Fontaine, « La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf », *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, Claude Barbin, 1668, p. 7.

artificiellement opérés grâce à la pointe ? Ils n'ont certes pas le même pouvoir que chez les surréalistes de transformer l'univers et ses lois ; mais dans un monde où être et paraître sont interchangeables, où la vérité se présente un instant sous le masque de la fausseté, et inversement, possible et impossible peuvent également être soumis au même balancement. Encore une fois, nous pouvons constater, sous une affinité sensible, une différence de degré entre écrivains qualifiés de baroques et ceux surréalistes. Alors que les premiers historiens français de la littérature ne pouvaient que décrier l'artifice et l'obscurité que créaient de telles « inventions monstrueuses²¹¹ », au contraire, les surréalistes les valorisent et les intègrent à leurs propres explorations.

5.3 L'anamorphose

Si les auteurs nommés baroques cultivent la *meraviglia* dans les textes grâce au recours à la pointe qui masque, déguise, déforme pour mieux dire ou dire autrement, ce goût se manifeste également dans le procédé de l'anamorphose. Largement exploité à cette époque, il ne disparaît pas entièrement au fil du temps, mais intègre l'art dit populaire au cours du XIX^e siècle et se retrouve dans les illusions d'optique destinées aux enfants. Cette situation explique sans doute le fait que les premiers théoriciens du baroque ne mentionnent pas dans leurs divers travaux l'importance que prend le procédé de l'anamorphose entre la fin du XVI^e siècle et le début du siècle suivant. Toutefois, celui-ci devient un véritable symbole de la pensée baroque pour les chercheurs qui se penchent plus tardivement sur cette catégorie, soit après les premiers ouvrages de Rousset qui engendrent un véritable engouement pour le baroque en France.

Aussi, Gregory de Rocher propose-t-il en 1979 de la substituer à deux des critères établis par Rousset, soit Circé, modèle de la transformation dangereuse, et le paon, parangon de l'ostentation²¹². Elle inclurait cette idée de l'ostentation, puisqu'elle constitue, à ses yeux, l'hyperbole de la métamorphose. À la différence de celle-ci, l'anamorphose implique

²¹¹ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 377.

²¹² Gregory de Rocher, « L'Anamorphose : vers une précision de la définition du baroque », *Revue des langues romanes*, vol. 83, 1979, p. 87-93. Rappelons que Gregory de Rocher fait référence à l'ouvrage célèbre de Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, op. cit.

cependant un retour possible vers la forme initiale et nourrit, en ce sens, un principe de réversibilité qui n'est pas *a priori* le propre de la métamorphose. Ce principe de réversibilité fait en sorte que les deux images présentées sont unies dans une tension qui structure l'anamorphose et qui « requier[t] l'exercice d'une double vue²¹³ », la participation d'un spectateur. L'anamorphose ne saisit pas simplement les deux images distinctement, celle initiale et celle métamorphosée, mais précisément le mouvement qui les unit. Elle s'empare du moment exact où la métamorphose s'opère, elle happe en son sein la mobilité qu'elle implique, la prend en flagrant délit. De ce fait, elle cristallise non seulement les idées de métamorphose et d'ostentation, mais également celles de réversibilité et de mouvement qui hantent l'univers baroque. Christine Buci-Glucksmann va même plus loin, puisqu'elle envisage « l'œil baroque comme un regard anamorphique²¹⁴ », en raison de son engouement pour les jeux déroutants avec les apparences trompeuses et de ses continuelles inventions « de[...] faits factices, mettant en œuvre une loi et ses variations, ses perversions, ses points de vue²¹⁵ ».

L'intérêt des spécialistes du baroque pour l'anamorphose est précédé de celui des surréalistes qui, au XX^e siècle, seront les premiers à réactualiser son utilisation²¹⁶. Déjà en 1918, Aragon évoquait dans sa lettre à Breton, comme nous l'avons vu, que son « goût du baroque » se manifeste par son attachement aux objets futiles qui dévoilent d'une manière soudaine une apparence différente de celle qu'ils avaient initialement : « “[t]iens cet objet a la forme d'une tête de chat” ou tout autre aspect²¹⁷ », écrit-il à ce propos. L'on sait que le terme

²¹³ Fabienne Pomel, « Allégorie et anamorphose : l'exercice d'une double vue », dans Michèle Gally et Michel Jourde (dir. publ.), *L'Inscription du regard : Moyen-âge, Renaissance*, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1995, p. 251.

²¹⁴ Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du voir : une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002, p. 100.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Voir Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou “Thaumaturgus opticus”*, t. 2 de *Les Perspectives dépravées*, 3^e éd., Paris, Flammarion, 1984 [1955]. Sur la question de l'anamorphose dans le surréalisme voir Katharine Conley, « Chapter Four : Anamorphic Love : the Surrealist Poetry of Desire », dans Jennifer Mundy (dir. publ.), *Surrealism : Desire Unbound*, Londres, Tate Publishing ; Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 101-203.

²¹⁷ Louis Aragon, « [La Garde, Var] [Lundi] Vingt et un [octobre 1918] », *op. cit.*, p. 220. Voir à ce propos le second chapitre.

anamorphose provient du grec *ana* qui signifie « en remontant, qui marque un retour vers²¹⁸ » et de *morphé*, c'est-à-dire forme. C'est donc un procédé qui consiste en une déformation de l'image, mais de manière à ce qu'elle puisse être reconstituée à partir d'un point de vue précis ou à l'aide d'un miroir courbe.

Dans l'exemple que donne Aragon, il n'est certes pas directement question d'une image ; l'auteur ne fait pas davantage référence à la variation de la distance, à la présence d'un miroir ou au changement de point de vue propre au procédé d'illusion optique. Il semble néanmoins évoquer que sous une forme initiale se dissimule une autre qui n'est pas révélée d'emblée, mais apparaît subitement. Ce dévoilement soudain ne peut provenir que de la façon dont l'objet est regardé, que ce soit d'une manière plus distraite ou justement par le biais d'une perspective différente, détournée. Nous nous attacherons à élucider la présence et le rôle de l'anamorphose dans l'univers surréaliste, en commençant par les images de Dali, avant d'aborder la question d'un point de vue thématique ; nous soulignerons enfin son importance dans les jeux de mots et la syntaxe.

Né à la Renaissance, le premier exemple d'anamorphose se retrouve dans un croquis de Léonard de Vinci dans le *Codice Atlantico*²¹⁹ représentant un œil et un visage d'enfant. Ce n'est toutefois qu'au XVII^e siècle, que ce terme précis apparaît pour la première fois, sous la plume de Gaspar Schott, en 1657²²⁰. Entre ces deux périodes, l'âge baroque voit les anamorphoses proliférer mais, au début du XX^e siècle, ce procédé se trouve toutefois vidé de sa substance et semble d'abord oublié ou relégué au rang de désuétude, et cela, jusque dans les années trente quand il se voit réinvesti par les recherches de Dali. Dès 1929, dans la revue

²¹⁸ Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou "Thaumaturgus opticus"*, op. cit., p. 7 note 1.

²¹⁹ Léonard de Vinci, *Codice Atlantico (1478-1519)*, feuillet 98 ; reproduit dans Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou "Thaumaturgus opticus"*, op. cit., p. 33.

²²⁰ Gaspar Schott, « Liber III : De Magia Anamorphotica sive de arcana imaginum deformatione ac reformatione ex Optices & Catoptrices præscripto », *P. Gasparis Schotti regis curiani e societate Jesu ... magia universalis naturae et artis, sive, Recondita naturalium & artificialium rerum scientia : cujus ope per variam applicationem activorum cum passivis, admirandorum effectuum spectacula, abditarumq[ue] inventionum miracula, ad varios humanae vitae usus, eruuntur*, t. 1, Wurtzbourg, Sumptibus haeredum Joannis Godefridi Schönwetteri, 1657, p. 7 note 1 et p. 100-169 ; cité dans Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou "Thaumaturgus opticus"*, op. cit., p. 83-89. Voir également à ce propos Françoise Siguret, *L'Œil surpris : perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, éd. rev. et augm., Paris, Klincksieck, 1993.

Documents, deux de ses toiles, intitulées *Baigneuses* et *Nu féminin* sont reproduites aux côtés d'une anamorphose anonyme qui remonte peut-être au XVI^e siècle, *Saint Antoine de Padoue et l'enfant Jésus*²²¹. Le montage visuel établit un parallèle entre ces pratiques que près de quatre siècles séparent, même si l'article de Carl Einstein, historien de l'art allemand, ne s'attache qu'à l'explication de la plus ancienne d'entre elles²²².

Dans son bref commentaire, il insiste sur la présence d'une double image qui ne se limite pas à une intention ludique, « le dieu et le saint défigurés forment ensemble un nuage, symbole de l'extase céleste²²³ ». Cet aspect lui vaut d'ailleurs le qualificatif de « tableau extraordinaire²²⁴ » de la part d'Einstein qui ne mentionne pas cependant le terme d'anamorphose dans son texte. L'absence d'identification de ce procédé précis qui est pourtant à la base de la toile anonyme s'explique en raison du fait que les images de Dali n'obéissent pas strictement au même mécanisme. D'emblée, nous pouvons y percevoir la déformation du corps – afin de le rapprocher de la forme d'un gros orteil pour ce qui est de la *Baigneuses* –, de même que les proportions démesurées de certaines de ses parties – entre autres, tête et pied droit minuscules, pied gauche et main droite énormes dans le cas du *Nu féminin*. Nous y retrouvons certes la suggestion des mêmes perversissements des formes que dans l'anamorphose, mais aucun point de vue particulier ne permet de restituer une image qui serait entièrement redressée.

²²¹ Voir la figure 2 en annexe. Einstein esquisse l'hypothèse que la toile anonyme pourrait appartenir à Paolo Uccello. Voir Carl Einstein, « Saint Antoine de Padoue et l'enfant Jésus », *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, n° 4, septembre 1929, p. 230. Baltrušaitis la date plutôt de 1535. Voir Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou "Thaumaturgus opticus"*, op. cit., p. 21. Dans le catalogue récent de l'exposition tenue à la Hayward Gallery à Londres du 11 mai au 30 juillet 2006, les auteurs proposent cependant une datation plus récente faisant remonter la toile anonyme au XVIII^e, voire au début du XIX^e siècle. Voir Dawn Ades et Simon Baker (dir. publ.), *Undercover surrealism : Georges Bataille and Documents*, Londres, Hayward Gallery ; Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2006, p. 54. Ces divergences de datation importent moins que la tentative dans laquelle s'inscrit l'entreprise d'Einstein qui tente de la sorte de rapprocher visuellement les expérimentations daliniennes d'une œuvre représentant un exemple accompli d'anamorphose.

²²² Précisons que cette toile anonyme est également intégrée à l'exposition surréaliste qui eut lieu à New York en 1936. Voir à ce propos, Museum of Modern Art, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, op. cit., p. 81.

²²³ Carl Einstein, « Saint Antoine de Padoue et l'enfant Jésus », op. cit., p. 230.

²²⁴ *Ibid.*

L'on sait toutefois que Dali a eu recours à l'anamorphose à plusieurs reprises, par exemple dans *Le Crâne* qui nécessite l'utilisation d'un miroir cylindrique pour livrer ses secrets²²⁵. Rappelons ici que ce type d'anamorphoses est également utilisé à l'époque dite baroque, plus précisément dès le début du XVII^e siècle. Simon Vouet est l'un des premiers à en avoir illustré le mécanisme dans un dessin dont Joan Troschel a réalisé la gravure vers 1625. Sur une table figure une forme incompréhensible en plein centre de laquelle se trouve un miroir tubulaire représentant l'image reformée d'un éléphant²²⁶. De chaque côté, se tiennent des satyres qui désignent du doigt soit l'image du miroir soit celle déformée. Cette gravure témoigne parfaitement de la surprise que provoquaient ces images qui prennent forme subitement et se dévoilent uniquement grâce au dispositif du miroir.

Dali pousse cependant plus loin ses recherches formelles pour aboutir à une véritable perversion des images et des formes qui, étirées, ne peuvent se reformer entièrement d'un point de vue particulier, en même temps qu'il s'éloigne des calculs mathématiques initiaux. Breton a souligné dans *L'Art magique*, au sujet des débuts de l'anamorphose que « [l]a dualité (j'allais dire encore *duplicité*) fondamentale du "Réal" s'est longtemps exprimée grâce à cet excessivisme²²⁷ ». Avec Dali, ce dispositif franchit un pas supplémentaire, puisque tout calcul rationnel et appréhension logique de l'image sont refusés. Son intérêt pour cette illusion visuelle qui se précise surtout après les années trente peut rappeler sa conception de l'image double qui provient de la « pensée paranoïaque-critique²²⁸ » et qui consiste, selon lui, dans « la représentation d'un objet qui, sans la moindre modification figurative ou anatomique, soit en même temps la représentation d'un autre objet absolument

²²⁵ Voir la figure 3 en annexe. Précisons qu'elle fait partie d'une série de cinq anamorphoses à miroir tubulaire que Dali a donnée à la réalisation en lithographie en 1972. Voir à ce propos Albert Field, *The Official Catalog of the Graphic Works of Salvador Dali*, New York, Salvador Dalí Archives, 1996.

²²⁶ Voir la figure 4 en annexe. La présence de l'éléphant indique une influence orientale selon Baltrušaitis, qui explique à ce propos que Vouet revenait justement d'un voyage à Constantinople. Pour plus de précisions à ce sujet, voir Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou "Thaumaturgus opticus"*, *op. cit.*, p. 145 et p. 173-176.

²²⁷ André Breton, « L'Art magique : Les Temps modernes : Crise de la magie » *op. cit.*, p. 258.

²²⁸ Salvador Dalí, « La Chèvre sanitaire », *La Femme visible*, Paris, Éditions surréalistes, 1930, p. 29.

différent dénuée elle aussi de tout genre de déformation ou anormalité²²⁹ ». L'idée commune demeure cette présence de la double image, de deux réalités distinctes au cœur d'une même représentation. Les recherches de Dali s'inscrivent cependant dans des découvertes, des connaissances modernes, puisque teintées de psychanalyse. De plus, sa théorie présente une différence importante, car elle stipule l'absence de toute altération dans l'image de départ, contrairement à l'anamorphose qui implique une déformation.

Comme le rappellent Breton et Éluard dans leur « Prière d'insérer pour *La Femme visible* de Salvador Dali », publié en 1930, ces explorations daliniennes s'inscrivent dans la détraction surréaliste de la réalité : « [I]e misérable expédient mental qui se cache sous ces mots : "la réalité" fait de nos jours l'objet d'une dénonciation systématique dont les conséquences révolutionnaires sont indiscutables²³⁰. » La perturbation visuelle conteste l'hégémonie de la réalité, pour accorder la primauté à l'imaginaire. Dans l'extrait précédemment cité de *L'Art magique*, Breton souligne qu'auparavant le dualisme de la réalité est manifesté grâce au procédé de l'anamorphose et suggère même, à l'abri des parenthèses, le concept de « duplicité²³¹ ». Or, lorsqu'il est question de Dali, le propos de Breton et Éluard devient plus virulent et affiche l'idée d'une véritable « dénonciation » du réel, démarche qu'ils prennent le soin d'inscrire dans l'actualité²³². Nous constatons assurément une différence de degré, une fois de plus, mais une certaine filiation demeure tout de même instillée.

Dans les deux cas, on vient perturber le réel et sa représentation, en soulignant leur côté factice, les abus du trompe-l'œil, qui renforcent l'idée du « peu de réalité²³³ », selon une expression chère à Breton. Dans l'anamorphose, la vision frontale classique qui permet de restituer la réalité de la troisième dimension n'est pas entièrement occultée, mais elle se

²²⁹ *Id.*, « L'Âne pourri », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, juillet 1930, p. 10.

²³⁰ André Breton et Paul Éluard, « Prière d'insérer pour *La Femme visible* de Salvador Dali », dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 1027.

²³¹ André Breton, « L'Art magique : Les Temps modernes : Crise de la magie » *op. cit.*, p. 258.

²³² Rappelons que cette contestation demeure liée pour Breton et Éluard à une dimension politique, dimension qui excède quelque peu les propos de Dali, n'étant pas aussi marquée chez lui à ce moment.

²³³ *Id.*, « Point du jour : Introduction au discours sur le peu de réalité », *op. cit.*

combine avec celle de biais ou aidée d'un miroir déformant qui, contestant la primauté de la première, permet d'y révéler ce qu'elle dissimulait. Sa technique subvertit les lois de la perspective et démontre qu'elle n'est pas, pour reprendre les termes de Jurgis Baltrušaitis, « un facteur de réalisme restituant la troisième dimension », mais constitue « avant tout un artifice²³⁴ ».

Nous avons mentionné que l'âge baroque voit les exemples d'anamorphoses picturales proliférer, mais nous devons ajouter que même les écrivains s'en emparent pour l'instituer en thème littéraire récurrent²³⁵. Elle constitue un jeu sur les apparences, elle oscille entre être et paraître, insiste sur la multiplicité des points de vue et demeure indissociable du trompe-l'œil, ce que les auteurs ne manquent pas de souligner. Par exemple, c'est à l'aide de ce dispositif que Shakespeare illustre dans *King Richard the Second* la déformation qui affecte un œil attristé : « [f]or Sorrowes eyes glazed with blinding teares,/Divides one thing entire to many objects,/Like perspectives, which rightly gaze upon,/Shew nothing but confusion ; eyde awry,/Distinguish forme [...]»²³⁶. Les textes qui en traitent, à défaut du mot lui-même, désignent ce procédé comme une « perspective curieuse²³⁷ », renversée, multiple. Cette formulation de Nicéron évoque d'ailleurs le penchant baroque pour toute curiosité qui se retrouve dans la nature elle-même, et que les possesseurs de cabinets de curiosités se plaisent à rassembler. De même, rappelons qu'ils ne se limitent point à celles-ci, mais intègrent

²³⁴ Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou "Thaumaturgus opticus"*, op. cit., p. 5.

²³⁵ Voir à ce propos Fernand Hallyn, « Le Thème de l'anamorphose », dans Gisèle Mathieu-Castellani (dir. publ.), *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise : variations et résurgences : actes de colloque* (Valenciennes, 1979), Tübingen, G. Narr ; Paris, Jean-Michel Place, 1980, p. 9-19.

²³⁶ William Shakespeare, *King Richard the Second*, by William Shakespeare, the First Quarto, 1597, a Facsimile in Photo-lithography, préf. de W. A. Harrison, éd. de Charles Praetorius, Londres, Charles Praetorius, 1888, Acte II, Scène 2, p. 30 ; cité dans Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou "Thaumaturgus opticus"*, op. cit., p. 20. Nous donnons la traduction du XIX^e siècle d'Émile Montégut dans les *Œuvres complètes de Shakespeare*, ouvrage réédité pour la sixième fois au début du XX^e siècle, soit en 1912 : « car l'œil du chagrin égaré dans sa faculté de vision par les larmes aveuglantes, divise une même chose entre divers objets, pareil à ces peintures en perspective qui regardées en face ne présentent rien que confusion, mais qui regardées de côté laissent distinguer des formes séparées ». William Shakespeare, « Le Roi Richard II », *Œuvres complètes de Shakespeare*, t. 4, trad. de l'anglais par Émile Montégut, Paris, L. Hachette, 1869, Acte II, Scène 2, p. 149.

²³⁷ Jean-François Nicéron, *La Perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux de l'optique, par la vision directe, de la catoptrique, par la reflexion des miroirs plats, cylindriques & coniques, la dioptrique, par la refraction des cristaux*, Paris, Pierre Billaine, 1638.

également des « choses artificielles », parmi lesquelles se trouvent, comme dans le cabinet de Pierre Morel, des miroirs déformants propres à certaines anamorphoses, qu'ils soient concaves, convexes ou cylindriques²³⁸. En ce sens, il n'est certes pas anodin que la lettre d'Aragon qui évoque les objets aux propriétés anamorphiques rattache en quelque sorte ce goût particulier, comme nous l'avons montré, à celui pour les cabinets de curiosités²³⁹.

Aussi, les objets que l'on retrouve dans l'appartement de Matisse, l'héroïne de « Madame à sa tour monte », semblent-ils obéir à cette loi de l'anamorphose qui peut les faire paraître différents, selon la perspective adoptée. Dans ce lieu digne d'un cabinet de curiosités, les lettres des diverses affiches s'amalgament de manière différente en fonction du point de vue, permettant à l'imagination de se déployer²⁴⁰. L'anamorphose s'immisce dans les textes surréalistes qui la décrivent parfois même très précisément. Rappelons, entre autres, le « tableau changeant²⁴¹ » dont il est question dans *Nadja* qui représente un tigre de face, puis un vase ou un ange lorsqu'il est vu de côté. La gravure en trompe-l'œil décrite par Breton suit directement l'exemple « d'illusion d'optique²⁴² » de l'enseigne d'un hôtel sur laquelle apparaît l'inscription « MAISON ROUGE²⁴³ ». Vue d'un certain angle, le premier terme disparaît et le second se transforme en « POLICE ». La note ajoutée en 1962 par l'auteur souligne le caractère révélateur de cette anamorphose due au hasard qui se trouve mise en parallèle avec la gravure et anticipe le régime stalinien des procès de Moscou, ainsi que l'entière adhésion d'Aragon au parti communiste. Dans ce cas, il faut insister sur le rôle

²³⁸ Voir Pierre Borel, « Catalogue des choses rares qui sont dans le Cabinet de Maître Pierre Borel Médecin de Castres au haut Languedoc », *op. cit.*, p. 147. Dans le cabinet d'art du roi de Suède Gustav II Adolf, se trouve même un portrait d'un homme dont l'image ne peut être reconstituée qu'à l'aide d'un miroir cylindrique. La toile anonyme remonte au début du XVI^e siècle, ce meuble particulier ayant été offert en cadeau au roi par les conseillers de la ville d'Augsbourg, en 1632. Ce cabinet est conservé au musée Gustavianum, à Upsal ; une image du portrait anamorphique est reproduite dans Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou "Thaumaturgus opticus"*, *op. cit.*, p. 96-97, planche VI.

²³⁹ Louis Aragon, « [La Garde, Var] [Lundi] Vingt et un [octobre 1918] », *op. cit.*, p. 220. Voir à ce propos le second chapitre, de même que la première section du présent chapitre.

²⁴⁰ *Id.*, « Madame à sa tour monte », *op. cit.*, p. 61.

²⁴¹ André Breton, « Nadja », *op. cit.*, p. 681.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*, p. 680.

prémonitoire des deux anamorphoses qui livrent les secrets du futur, expliquent les ressorts cachés de la vie pour peu qu'on sache les interpréter, les déceler.

Au détour d'une comparaison de la vie avec « un cryptogramme²⁴⁴ », Breton opère lui-même le rapprochement avec l'anamorphose en laissant fuser l'instabilité essentielle de la réalité qui ne peut plus assurer la certitude rationnelle à laquelle elle prétend :

[d]es escaliers secrets, des cadres dont les tableaux glissent rapidement et disparaissent pour faire place à un archange portant une épée [...], des boutons sur lesquels on fait très indirectement pression et qui provoquent le déplacement en hauteur, en longueur de toute une salle et le plus rapide changement de décor : il est permis de concevoir la plus grande aventure de l'esprit comme un voyage de ce genre au paradis des pièges²⁴⁵.

Ce type de périple dans le monde des illusions qui ne saurait déplaire à l'univers baroque trouve dans le surréalisme une fonction révélatrice. Les inscriptions qui changent selon l'endroit duquel on les contemple, comme la véritable nature des gens qui oscille, telle celle de Nadja entre « la créature [...] inspirée et inspirante²⁴⁶ » et celle déchue, exigent de multiplier les points de vue. À une réalité qui apparaît médiocre lorsque réduite à l'univocité rationnelle, cette variation des perspectives permet de dévoiler le merveilleux qui s'y cache.

Le procédé de l'anamorphose semble partie prenante à ce « cryptogramme²⁴⁷ » de la vie pour Breton et le chef de file du surréalisme s'intéresse même à sa présence dans les initiales de son nom. Par une lecture anamorphique, celles-ci représentent également la date de 1713. Nous avons évoqué cet aspect dans le troisième chapitre, à travers le dessin collage réalisé par Nadja de la main sur laquelle se trouve posée une tête. Au milieu du cœur dessiné au centre du visage se trouvent ces initiales qui suggèrent déjà une lecture non pas en tant que lettres, mais plutôt en tant que chiffres. Sans pouvoir être lues d'emblée comme cette date essentielle pour Breton, il n'en reste pas moins que dès les années vingt, ce dernier était

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 716.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

intrigué par cette coïncidence anamorphique²⁴⁸. Breton revient en 1942 sur cet élément particulier dans le poème-objet « Portrait de l'acteur A. B. » exposé à la galerie Peggy Guggenheim. Le commentaire qu'il écrit à ce propos explique précisément son intérêt : « il se pourrait en effet que l'un au moins de ces événements [de l'année 1713] fût de nature à entraîner pour lui [l'auteur] la fixation inconsciente à un temps révolu, voire l'identification avec ce temps²⁴⁹ ». Relevant les événements historiques marquants de l'année qui désigne ses initiales de manière anamorphique, il se livre ensuite, à travers la création de l'objet-poème, à des associations aptes peut-être à livrer un surplus de sens, à même d'éclaircir sa vie²⁵⁰.

Dans le même ordre d'idées, comment ne pas songer à la petite cuiller au manche terminé par un soulier ? Cet objet déniché au marché aux puces et dont il est question dans *L'Amour fou* se transforme sous les yeux de Breton en fonction de sa position d'observation, selon des lois qui évoquent dans un premier temps celles dictées par l'anamorphose²⁵¹. Le processus est nettement décrit : « [d]e profil, à une certaine hauteur, le petit soulier de bois issu de son manche [...] prenait figure de talon et le tout présentait la silhouette d'une pantoufle à la pointe relevée²⁵² ». Ces idées rappellent l'anamorphose par la nécessité d'un point de vue déterminé qui permet une démultiplication dont la limite est l'infini à l'intérieur de cet objet. Vu d'un certain angle, le « soulier » se transforme effectivement en talon et l'objet entier renvoie à une chaussure dans le talon de laquelle peut se cacher une autre, et ainsi de suite. L'anamorphose que Breton perçoit dans cet objet déclenche un jeu

²⁴⁸ Éluard évoque la plaque à l'entrée de l'atelier de la rue Fontaine qui affichait cette date. Voir Paul Éluard, « La Rose publique : Par un après-midi très froid des premiers jours de 1713 ou le monde tel qu'il est », *op. cit.*, p. 449-450.

²⁴⁹ André Breton, « Le Surréalisme et la peinture, IV : Du Poème-objet », *op. cit.*, p. 693.

²⁵⁰ Voici, par exemple, comment la paix d'Utrecht qui eut lieu la même année le pousse ainsi à intégrer un chat dans son poème-objet : la formule « *Paix pattes de velours* » qu'il évoque d'abord à ce sujet, rappelle bien entendu le célèbre extrait des *Champs magnétiques*, « pneus pattes de velours ». Mais elle permet également, « par l'intermédiaire de l'expression "faire patte de velours" qui veut dire rentrer ses griffes, et Utrecht, célèbre universellement par ses velours, [d'engendrer] ici un chat qu'il n'est pas trop difficile d'apercevoir dans les six cases inférieures ». Nous percevons de la sorte un alliage d'éléments de sa propre vie et d'éléments historiques de cette année, alliage entre les initiales A. B. et l'année 1713. André Breton et Philippe Soupault, « Les Champs magnétiques : Éclipses », *op. cit.*, p. 65 ; André Breton, « Le Surréalisme et la peinture, IV : Du Poème-objet », *op. cit.*, p. 694.

²⁵¹ Voir la figure 5 en annexe.

²⁵² *Id.*, « L'Amour fou : III », *op. cit.*, p. 702.

d'associations qui répond à son attente : exercice « pervers » du regard et intervention du désir.

Cette « perspective dépravée²⁵³ », selon l'expression de Baltrušaitis, semble lui permettre de comprendre le choix de la cuiller-soulier trouvée et pourrait constituer le déclencheur des associations : c'est dans la brèche ouverte par l'anamorphose que son désir s'immisce et la connotation sexuelle que prend cet objet renvoie au fétichisme. Breton souligne d'ailleurs lui-même sa passion pour ces trouvailles, comme nous l'avons déjà mentionné, pour « ces objets [...] pervers²⁵⁴ », autrement dit, détournés du droit chemin, soit leur usage initial et qui servent en quelque sorte de substitut. Le côté « pervers » de l'objet trouvé dans ce cas précis est doublé par l'effet de l'anamorphose qui constitue une perversion de la perspective et qui s'inscrit ainsi au cœur des recherches, des pratiques, des intérêts surréalistes.

Alors que le procédé anamorphique se retrouve en tant que thème surtout dans les ouvrages qui excèdent les limites de notre corpus d'étude, des « anamorphoses textuelles²⁵⁵ » sont à l'œuvre dès les débuts du mouvement. Du point de vue du texte, l'anamorphose a pu en effet être rapprochée de l'allégorie²⁵⁶ dans la littérature baroque, mais également de l'anagramme par Nicéron²⁵⁷. Elle témoigne de la perte de confiance envers le signe et implique un jeu sur le matériau lisible, soit le signifiant. Le langage est détourné de son rôle premier qui est la représentation du monde ; il ne vise plus à rendre compte de la réalité ou

²⁵³ Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou "Thaumaturgus opticus"*, op. cit., p. 5.

²⁵⁴ André Breton, « Nadja », op. cit., p. 676.

²⁵⁵ Nous empruntons cette formulation à Mireille Calle-Gruber qui désigne ainsi les anamorphoses proprement lexicales du *Glossaire* de Michel Leiris, formulation que nous élargissons pour y inclure celles syntaxiques. Mireille Calle-Gruber, « Anamorphoses textuelles : les écarts de la lettre dans le *Glossaire* de Michel Leiris », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, vol. 11, n° 42, avril 1980, p. 234-249.

²⁵⁶ Hallyn explore cette idée qui remonte à Galilée dans son article. Voir Fernand Hallyn, « Anamorphose et allégorie », *Revue de littérature comparée*, vol. 56, n° 3, juillet-septembre 1982, p. 319-330.

²⁵⁷ Jean-François Nicéron, « Livre quatriesme : Proposition V », *La Perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux de l'optique, par la vision directe, de la catoptrique, par la reflexion des miroirs plats, cylindriques & coniques, la dioptrique, par la refraction des cristaux*, op. cit., p. 116-120 ; cité dans Françoise Siguret, *L'Œil surpris : perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, op. cit., p. 204-209.

même à en donner l'illusion, mais joue plutôt sur cette dernière et sur la manière de la créer. Les multiples gloses du *Glossaire* de Michel Leiris tirent profit de la double vision que suppose l'anamorphose²⁵⁸. Elles représentent une déformation du mot qui, sans disparaître entièrement, subsiste et, comme dans les anamorphoses picturales, il engendre une image nouvelle, de nouveaux lexèmes.

Pierre-Henri Kleiber identifie plusieurs types de déformations que Leiris fait subir aux mots²⁵⁹. Le premier, qui s'attache au matériau sonore du terme, comprend d'ailleurs les anagrammes, indiquées déjà près de trois siècles auparavant par Nicéron comme possibilités d'anamorphoses textuelles. Nous pouvons mentionner à ce titre, entre autres, « SEMEUR = mesure²⁶⁰ », « BAISER = braise²⁶¹ » ou encore « SOURCE = course²⁶² ». Selon nos relevés, aucun exemple n'apparaît dans les gloses livrées dans *La Révolution surréaliste*²⁶³, mais Kleiber en dénombre quatorze parfaitement achevés dans la publication du *Glossaire* en volume qui remonte à 1939. Un autre type comprend l'« allographe²⁶⁴ » qui se retrouve dans un extrait comme celui-ci : « CALCUL – cale cul²⁶⁵ ». Le mécanisme s'attache à fondre le mot initial en de nouveaux mots qui le miment phonétiquement. Le plus souvent, les gloses résultent de la combinaison de ces deux premiers types et sont alors moins parfaites, plus

²⁵⁸ Cette idée est d'ailleurs analysée par Calle-Gruber dans son article et rapidement esquissée dans l'introduction et la conclusion d'un chapitre de l'ouvrage de Kleiber. Voir Mireille Calle-Gruber, « Anamorphoses textuelles : les écarts de la lettre dans le *Glossaire* de Michel Leiris », *op. cit.* ; Pierre-Henri Kleiber, « Chapitre 2 : L'Anamorphose », *Glossaire j'y serre mes gloses de Michel Leiris et la question du langage*, Paris ; Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 121-144.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 129-141.

²⁶⁰ Michel Leiris, « Glossaire j'y serre mes gloses », *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, 1998 [1969], p. 108.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 76.

²⁶² *Ibid.*, p. 109.

²⁶³ Précisons que des extraits du *Glossaire* sont publiés dans quatre numéros de la revue. Voir *Id.*, « Glossaire : J'y serre mes gloses », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 6-7 ; n° 4, 15 juillet 1925, p. 20-21 ; n° 6, 1^{er} mars 1926, p. 20-21. Dans le cinquième numéro paraissent deux poèmes calligrammes qui seront intégrés au *Glossaire* dans la publication en volume. Voir *Id.*, « Le Sceptre miroitant », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925, p. 7 ; *Id.*, « La Fronde », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925, p. 7.

²⁶⁴ Pierre-Henri Kleiber, « Chapitre 2 : L'Anamorphose », *Glossaire j'y serre mes gloses de Michel Leiris et la question du langage*, *op. cit.*, p. 134.

²⁶⁵ Michel Leiris, « Glossaire : J'y serre mes gloses », *La Révolution surréaliste*, n° 6, 1^{er} mars 1926, p. 20.

approximatives. Selon la typologie établie par Kleiber, la glose peut également prendre la forme de l'« épellation lexicalisée²⁶⁶ », formule qu'il emprunte à Genette, et que l'extrait suivant illustre adéquatement : « CHAÎNE – c'est hache haïe et nœud²⁶⁷. » L'épellation est dans ce cas précise : « c'est hache haïe et nœud » peut être lue comme l'orthographe même du mot « chaîne », soit « C/H/A/I/N/E ».

Dans ces diverses gloses, le mot est traité sous son aspect matériel, à la fois visuel et phonétique. Les différents types de procédés langagiers auxquels se livre Leiris se rapprochent de l'anamorphose, car la forme initiale n'y est pas simplement métamorphosée : elle ne devient pas *autre* en délaissant entièrement son état premier. Elle se trouve certes déformée mais, de la même manière que dans l'anamorphose, elle subsiste et peut être retrouvée. Certaines gloses sont plus approximatives que d'autres, cependant dans les exemples les plus accomplis, la similitude du procédé paraît évidente, comme dans ce cas précis : « CHEVAL – c'est achevé à ailes : Pégase²⁶⁸. » De prime abord, nous devons relever le fait que toutes les lettres du mot initial sont disséminées dans la glose, et cela, dans le bon ordre²⁶⁹. La forme de l'entrée est retrouvée dans la distension des lettres, entre lesquelles s'en insèrent d'autres qui parasitent le mot. Le retour à la forme initiale est également effectué dès que l'on prend en compte la sonorité des mots. D'une part, la glose est une description orthographique : « c'est achevé à ailes » peut être lu comme « c'est achevé à L », ce qui est effectivement le cas, le mot « cheval » se terminant par la lettre « l ». De l'autre, elle constitue l'épellation même du mot initial ou fait appel, selon la terminologie de Genette, à

²⁶⁶ Gérard Genette, « Signe : Singe », *Mimologiques : voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976, p. 368 ; cité dans Pierre-Henri Kleiber, « Chapitre 2 : L'Anamorphose », *Glossaire j'y serre mes gloses de Michel Leiris et la question du langage*, *op. cit.*, p. 131.

²⁶⁷ Michel Leiris, « Glossaire : J'y serre mes gloses », *La Révolution surréaliste*, n° 6, 1^{er} mars 1926, p. 20.

²⁶⁸ *Ibid.* Précisons que cette glose véritablement accomplie et exemplaire est étudiée à la fois par Calle-Gruber et Kleiber. Voir Mireille Calle-Gruber, « Anamorphoses textuelles : les écarts de la lettre dans le *Glossaire* de Michel Leiris », *op. cit.*, p. 240-241 ; Pierre-Henri Kleiber, « Chapitre 2 : L'Anamorphose », *Glossaire j'y serre mes gloses de Michel Leiris et la question du langage*, *op. cit.*, p. 132-133.

²⁶⁹ Kleiber mentionne cette idée que nous lui empruntons. Voir *Ibid.*, p. 132.

l'« épellation lexicalisée²⁷⁰ » : « c'est achevé à ailes » nomme précisément les lettres de « cheval », soit « C/H/E/V/A/L ».

Nous devons souligner ici que la gémellité sonore entre la lettre « l » et le terme « ailes » a déjà été exploitée, nous l'avons vu, par Desnos qui affirmait dans *Deuil pour deuil* que « les aigles ont des ailes et dans mon nom cette lettre destinée aux chutes irrémédiables ne figure pas²⁷¹. » C'est d'ailleurs cette lettre fatidique qui est recommandée par Breton dans le premier manifeste pour remédier au flux de l'automatisme qui stagne²⁷². Or, cette lettre est importante également dans ce cas précis, puisque c'est elle qui permet l'issue ultime de la glose, soit « Pégase ». Le mot initial entre en résonance avec cette lettre finale et tous deux engendrent le terme « Pégase » en lui faisant précéder en quelque sorte sa définition : un « cheval » muni d'« ailes ». Nous pouvons ainsi comprendre comment le sens initialement évacué, puisque les premières déformations portent sur le signifiant, il se trouve finalement convoqué de nouveau pour donner naissance à cette créature mythologique. Comme l'indique Mireille Calle-Gruber, l'écriture de Leiris « parvient grâce aux parfaits emboîtements de signifiants, à garantir l'identité dans le changement²⁷³ ». Dans les exemples les plus accomplis, tel que celui sur lequel nous nous sommes attardée, le procédé de l'anamorphose est non seulement opérant, mais se démultiplie. En variant les points de vue, l'image ne cesse de se révéler différente ; néanmoins, sous les multiples déformations, nous retrouvons chaque fois cette tension vers la forme initiale, celle de « cheval ».

Nous avons mentionné que Nicéron rapproche les procédés anagrammatiques de celui de l'anamorphose. Il paraît néanmoins évident que Leiris, tout en les utilisant dans son *Glossaire*, ne se limite pas simplement à ceux-ci. Son entreprise, plus vaste, semble toutefois faire écho à celle d'Étienne Tabourot qui publie en 1583 ses *Bigarrures*. En plus de dédier un

²⁷⁰ Gérard Genette, « Signe : Singe », *op. cit.*, p. 368 ; cité dans Pierre-Henri Kleiber, « Chapitre 2 : L'Anamorphose », *Glossaire j'y serre mes gloses de Michel Leiris et la question du langage*, *op. cit.*, p. 131.

²⁷¹ Robert Desnos, « Deuil pour deuil », *op. cit.*, p. 202.

²⁷² André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 332.

²⁷³ Mireille Calle-Gruber, « Anamorphoses textuelles : les écarts de la lettre dans le *Glossaire* de Michel Leiris », *op. cit.*, p. 240.

chapitre aux anagrammes qui portent sur les noms²⁷⁴, celui-ci en consacre un autre à ce qu'il nomme des « allusions²⁷⁵ ». Nous y retrouvons des formules qui transforment semblablement le mot initial, telles que « [c]hemise, quasi sur cher mise²⁷⁶ », « [c]heminee, quasi chemin aux nuees, pour la fumee²⁷⁷ », « [g]alant, quasi gay allant²⁷⁸ » ou encore « [p]arlement, pource qu'on y parle & ment²⁷⁹ ». Selon le classement établi par Kleiber pour le *Glossaire*, ces exemples s'inscrivent dans le premier type de procédé, soit celui de la déformation phonétique, tandis que le dernier cas se rapproche de l'« allographe ». Leur présentation diffère légèrement de celle de Leiris qui est plus succincte²⁸⁰, puisqu'elle comprend un ou des mots introducteurs soulignant la parenté qui les unit. De ce fait, les exemples de Tabourot témoignent d'une visée plus explicative que nous ne retrouvons pas chez Leiris.

La similarité sonore entre le mot rapproché et ceux qui l'explicitent en quelque sorte rappelle le procédé de l'anamorphose à l'œuvre dans les gloses leirisiennes. Loin d'être réduit à néant, le mot initial subsiste, mais sous une forme déformée. La véritable différence réside dans le fait que Tabourot, contrairement à Leiris, ne crée pas ces « allusions », mais se limite à les compiler. Le premier insiste également sur leur étymologie, aspect que le second condamne farouchement. Pour Leiris, « l'étymologie est une science parfaitement vaine qui ne renseigne en rien sur le sens véritable d'un mot, c'est-à-dire la signification particulière, personnelle, que chacun se doit de lui assigner, selon le bon plaisir de son esprit²⁸¹. » En dépit

²⁷⁴ Étienne Tabourot, « Des Anagrammatismes ou anagrammes », *Les Bigarrures du seigneur Des Accordz*, Paris, Jehan Richer, 1583, p. 90-99. Marie-Paule Berranger confirme d'ailleurs qu'Éluard et Desnos connaissaient *Les Bigarrures* de Tabourot. Voir Marie-Paule Berranger, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, op. cit., p. 68 note 1 ; *Id.*, *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, José Corti, 1988, p. 110 et p. 142 note 27.

²⁷⁵ Étienne Tabourot, « Des Allusions », *Les Bigarrures du seigneur Des Accordz*, op. cit., p. 103-113.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 106.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 107.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 108.

²⁸⁰ Dans les gloses de *La Révolution surréaliste*, elle se limite généralement à un simple tiret, parfois à une parenthèse ou à une virgule. Dans la publication en volume, s'ajoutent l'usage exceptionnel des deux-points, de même que celui du signe d'égalité dans le cas des anagrammes.

²⁸¹ Michel Leiris, « Glossaire : J'y serre mes gloses », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 7.

des affirmations de Tabourot, nous pouvons toutefois déceler, ne serait-ce que dans les exemples que nous avons donnés, le fait qu'il ne se soucie pas tant de la véritable étymologie, que de constater le surgissement du sens qui provient de la manipulation des mots. Son travail n'est aucunement savant, en ce qu'il avoue avoir rassemblé ces « allusions » par passe-temps, soit selon ses propres mots, « comme [il] ayme à [se] chatouiller pour [se] faire rire²⁸² ». Certes, son entreprise n'a pas les mêmes revendications que celles surréalistes, mais elle fait déjà preuve d'une sensibilité similaire à la forme même du mot, qui demeure même lorsqu'elle est métamorphosée en une autre. De plus, le chapitre qui porte sur les anagrammes démontre pareillement l'intérêt propre à son époque pour les procédés qui, comme l'anamorphose, jouent sur la multiplicité de l'image.

Il faut par ailleurs signaler que ce mécanisme anamorphique, fort prisé à l'époque baroque, pourrait également se révéler apte à éclairer la syntaxe particulière de la poésie de Péret. Son emploi inhabituel de la proposition subordonnée relative, qui permet la multiplication des images, ne possède pas de liens véritables avec la notion de baroque ou avec les œuvres du même nom. Toutefois, nous devons mentionner que ces images surréalistes auxquelles Péret a su donner naissance mieux que tout autre, selon Mandiargues²⁸³, pourraient être comprises à la lumière du procédé de l'anamorphose. Elles s'engendrent l'une l'autre, dans un mouvement constant et relèvent effectivement d'un usage unique de la relative, que Claude Courtot a mis au jour dans un ouvrage demeure incontournable²⁸⁴. Alors que celle-ci devrait compléter l'antécédent et contribuer ainsi à le renforcer, à le stabiliser, elle ne cesse de ricocher et d'engendrer une nouvelle image.

Il suffit de citer un exemple pour le comprendre : « [j]'irai à tâtons dans la chambre pleine de girafes chercher le *manuscrit* que j'ai composé avec des morceaux de cervelle fraîche achetés au rabais²⁸⁵ ». Entre la relative et l'antécédent il y a un lien que Péret tente certainement sinon de rompre, du moins d'affaiblir, d'affoler. Si dans ce cas l'antécédent n'est pas contredit par le verbe de la relative qui le précise, les images ainsi réunies se

²⁸² Étienne Tabourot, « Des Allusions », *Les Bigarrures du seigneur Des Accordz*, *op. cit.*, p. 105.

²⁸³ Voir André Pieyre de Mandiargues, « Benjamin Péret », *op. cit.*, p. 83-84.

²⁸⁴ Claude Courtot, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, Paris, Le Terrain vague, 1965.

²⁸⁵ Benjamin Péret, « Le Grand jeu : As de pique », *op. cit.*, p. 119. Nous soulignons.

trouvent tout de même dans un rapport de tension. L'image initiale de l'antécédent demeure, tout comme celle de la relative censée le préciser. Néanmoins, elle le transforme plutôt, le porte ailleurs, dans une tension propre à l'image anamorphique. En effet, nous avons souligné que ce qui distingue l'anamorphose de la simple métamorphose se situe justement dans ce point de tension, en ce que l'anamorphose permet de saisir le mouvement même de la transformation. L'image initiale subsiste ici, le « manuscrit » précisé par le verbe « ai composé », mais change en quelque sorte sous nos yeux. Ce jeu de la syntaxe que l'on pourrait qualifier d'anamorphique déborde le cadre strict de notre propos, ne se retrouvant pas chez les auteurs nommés baroques, raison pour laquelle nous nous limitons ici à l'évoquer.

Notre parcours à travers des exemples concrets de l'intérêt des surréalistes pour l'anamorphose témoigne du fait qu'ils investissent ce procédé de leurs idées modernes et, ce faisant, l'inscrivent dans leur quête ultime, celle de la *surréalité* dont l'anamorphose peut constituer la clé. Dans l'anamorphose, sous ce qui se présente comme réel, se cache une autre vérité tout comme derrière l'apparence d'univocité de la réalité se trouve le merveilleux capable de jaillir à tout instant pour peu qu'on sache encore y être sensible. Les deux perspectives combinées dans ce procédé structurent la compréhension des deux réalités distinctes et permettent un va-et-vient de l'une à l'autre. L'instant de la découverte du bon point de vue qui révèle le mystère octroie une compréhension supplémentaire, mais l'anamorphose n'exclut pas la vision frontale, les deux y coexistent. Une fois le secret du regard de biais décelé, elle permet une circulation libre entre les deux perspectives et ce point précis entre les deux serait la *surréalité*. Mais les images doubles de Dali, ainsi que toute anamorphose qui offre une représentation cohérente de face et dissimule son sens caché combinent parfaitement les deux perspectives, les deux interprétations ou les deux mondes.

Dans le cadre de l'esthétique baroque, l'anamorphose généralise l'idée du doute : doute sur les apparences, doute sur l'illusion du rêve et la réalité de la veille, doute sur la raison et la folie, doute sur la fiction et la vie. L'homme baroque se perd dans le labyrinthe des incertitudes et l'inconstance, l'éphémère, l'instabilité l'obligent à la multiplicité des points de vue. L'art baroque de l'anamorphose joue sur l'illusion décelée dans les apparences du réel, pour inciter à se méfier de ses charmes trompeurs. Souvent associées au *memento mori*, les

anamorphoses présentent fréquemment des crânes qui rappellent la vanité de toute chose. Il suffit de se remémorer l'exemple célèbre des *Ambassadeurs* de Hans Holbein qui, quoique devançant l'époque dite baroque, exprime bien ces idées.

Les surréalistes récupèrent par le biais de l'anamorphose, emblématique de l'univers baroque, cette expression systématique de l'illusoire de la réalité, mais sont en mesure de proposer une solution caractéristique de leur modernité. Les avancées de la psychanalyse leur permettent d'accorder un plein pouvoir aux forces de l'inconscient qui offre une nouvelle possibilité au monde rationnel ; il le transforme comme la perspective détournée corrige l'image de l'anamorphose qui semble d'abord incompréhensible ou du moins qui ne livre pas tous ses secrets. Jean-Claude Margolin résume bien dans son article « Perspectivisme, relativisme et scepticisme : précarité et créativité de l'Anamorphose » que

l'occultation et la dislocation d'un réel aux fausses prétentions d'objectivité, opérées soit par une vision oblique, soit par l'interposition d'un miroir, engendrent toute une série de réactions psychologiques, du sentiment de l'ambiguïté fondamentale des êtres et du monde, à celui d'une polysémie inépuisable²⁸⁶.

Nous pourrions ajouter que baroque et surréalisme sauront tirer parti de ce procédé.

La critique a reproché aux œuvres dites baroques, de même qu'à celles automatiques des surréalistes, l'artificialité qui délaisse l'imitation de la nature pour la déformer et l'obscurité qui en résulte. Ces éléments communs peuvent être expliqués si l'on prend en compte l'idée de *meraviglia* baroque et celle de merveilleux surréaliste. Face à un sentiment d'usure et de lassitude, les auteurs nommés baroques recherchent par le sentiment du *far stupir* à créer la *meraviglia* qui donne à admirer non le réel ou la nature, mais l'ingéniosité du poète lui-même. Celle-ci est ainsi à même de montrer que sous des oppositions apparentes se cachent des concordances cachées. Les surréalistes, quant à eux, sont en quête du merveilleux, que la logique rationnelle de la culture occidentale a banni de la réalité. Pour eux, celui-ci y demeure non seulement profondément inscrit, mais se révèle apte à transformer les conditions de la vie.

²⁸⁶ Jean-Claude Margolin, « Aspects du surréalisme au XVI^e siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance : travaux et documents*, vol. 39, n° 3, 1977, p. 515.

Ils le rattachent à l'idée de beauté elle-même, beauté qui provoque chez Breton « un trouble physique », celui « d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson²⁸⁷ ». Or, pour l'homme baroque, le spectacle de la *meraviglia*, qu'il expérimente notamment au cours des voyages dans le Nouveau Monde, est également indissociable de cet aspect physique, comme l'explique Anne Bélanger. Il suscite en lui un sursaut ou un « frisson », pour reprendre les termes de Breton, plus précisément « le cœur [lui] en tressaill[it]²⁸⁸ ». Sans être semblablement rattaché directement à la sensation érotique, comme c'est le cas pour Breton, ce « tressaillement au cœur » secoue l'homme en entier et ses effets ne s'estompent pas une fois l'objet de la *meraviglia* disparu, mais persistent au seul souvenir de celle-ci. Les *Wunderkammern*, la conception de la pointe baroque, de même que celle de l'image surréaliste, ou encore le recours à l'anamorphose laissent tous la place au merveilleux ou à la *meraviglia* sous divers aspects. Pour les hommes de la fin du XVI^e siècle et du début du siècle suivant, dans un monde où les apparences sont trompeuses, les éléments les plus opposés peuvent se révéler subitement semblables, les choses les plus inouïes peuvent être découvertes sous ce que l'on croyait connaître. Cette conception baroque trouve un écho dans le poème-collage « Confort moderne » de Breton qui cède aux mêmes interrogations : « [a]pparence ?... Réalité ?.../C'est en même temps/L'étonnante/VIE²⁸⁹ ».

²⁸⁷ André Breton, « L'Amour fou : I », *op. cit.*, p. 678.

²⁸⁸ Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amerique*, La Rochelle, Antoine Chuppin, 1578, p. 277 ; cité dans Anne Bélanger, *Bomarzo ou Les Incertitudes de la lecture : figure de la meraviglia dans un jardin maniériste du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 220.

²⁸⁹ André Breton, « Le Revolver à cheveux blancs : Confort moderne », *op. cit.*, p. 62.

CONCLUSION

L'acte de naissance du surréalisme est signé par Breton en 1924 à un moment où la notion de baroque en est encore à ses premiers pas en sol français. Cette découverte critique du baroque coïncide donc en France avec l'émergence du surréalisme. Sous cette convergence temporelle, nous avons pu constater qu'il se trouve des interférences entre le discours critique sur le baroque qui se construit, le surréalisme qui s'invente et ces œuvres de la fin du XVI^e siècle et du début du siècle suivant, longtemps oubliées et que l'on redécouvre. Le projet de refonte des valeurs de la société et de l'histoire littéraire entrepris par le surréalisme s'inscrit comme un parcours parallèle à celui qui s'amorçait lentement par le biais de la catégorie du baroque, ponctué d'avancées, mais aussi de vives oppositions. Celle-ci vient semblablement perturber le schéma de l'histoire littéraire française tel que conçu par les premiers spécialistes, le remet en cause et le complète, tout en contestant l'hégémonie du canon national du classicisme sur le XVII^e siècle.

Nous avons ainsi été amenée à mettre au jour les premières percées de la notion de baroque en France, à travers des comptes rendus critiques, des traductions ou même des travaux proprement français, mais généralement moins connus. En effet, si l'on retient souvent que les ouvrages sur cette question se multiplient à partir des années cinquante, à la suite notamment des recherches de Marcel Raymond et surtout de Jean Rousset, on oublie trop souvent les apports précédents peut-être moins féconds, mais essentiels. Outre les idées d'Eugenio d'Ors qui exercent toujours une fascination aujourd'hui, en dépit du fait qu'elles soient désormais largement invalidées, peu d'aspects sont connus quant à la perception du baroque en France dans les premières années du surréalisme. Le véritable travail d'enquête auquel nous nous sommes livrée nous a permis de comprendre l'importance de Jean Cassou qui se trouve parfois mentionné, mais qui reste peu étudié¹. Plus encore, nous pouvons

¹ Soulignons à ce propos que son étude en deux parties est citée dans l'article important de Wellek et se retrouve également dans la bibliographie de Rousset. Dans les deux cas, aucune précision n'est donnée quant aux idées développées par Cassou. Jean Cassou, « Apologie de l'art baroque

esquisser un schéma moins négatif et plus nuancé de la réception du baroque dans ce pays. S'il est vrai qu'une résistance très forte provenait des historiens de la littérature qui ont véritablement tardé à adopter et même à simplement mentionner la notion, plusieurs écrivains et historiens de l'art en ont fait état dès le début du XX^e siècle et plus particulièrement à partir des années vingt. Tel est le cas des cours donnés par Louis Courajod à l'École du Louvre, celui de Theo van Doesburg, qui prend part aux activités dada et qui publie en 1921 *Classique-baroque-moderne*, mais aussi, plus près du surréalisme, celui de Georges Bataille ou encore de Max Raphaël. Le jugement posé sur cette nouvelle catégorie demeure généralement sévère. Toutefois, en dehors de Cassou qui fait véritablement figure de pionnier en raison de sa vision positive ou du moins neutre à l'égard du baroque, Bataille et Raphaël se démarquent également de ce point de vue.

De plus, les multiples mentions du mot baroque par les surréalistes qui n'avaient jamais été ni répertoriées, ni étudiées, donnent un aperçu de la participation du groupe à la (re)découverte moderne du baroque. Elles témoignent d'une double évolution. D'abord, le terme a grandement perdu sa connotation négative : l'extravagant et le bizarre se trouvent désormais encensés grâce à eux. Ensuite, il intègre des aspects de la notion de baroque elle-même, telle que construite au même moment par les théoriciens, mais aussi, fait important à souligner, telle qu'elle sera précisée au cours des années cinquante, entre autres par Jean Rousset ou Gérard Genette, et telle que nous pouvons la concevoir encore aujourd'hui. D'un côté, nous retrouvons la théâtralité, l'irrationalité, la spontanéité, l'extravagance, l'obscurité, la surcharge, la recherche de la surprise et, de l'autre, le *topos* du *mundus inversus*, la mode des *Wunderkammern*, le procédé de l'*adynaton*, de même que celui de l'anamorphose.

Au terme de ce parcours, il nous semble que la réception favorable du baroque par les surréalistes a été influencée par la génération des romantiques, Théophile Gautier étant le premier à suggérer un usage positif du mot baroque. Les écrivains romantiques participent à la première exhumation des auteurs dits baroques qui commencent à être relus au XIX^e siècle,

(Première partie) », *op. cit.* ; *Id.*, « Apologie de l'art baroque (Deuxième partie) », *op. cit.* ; cité dans René Wellek, « The Concept of Baroque in Literary Scholarship », *op. cit.*, p. 78 et p. 104 et dans Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, *op. cit.*, p. 291.

réédités, commentés. Sans avoir recours à la notion qui ne sera forgée que vers la fin de ce même siècle en Allemagne, ils les relient au romantisme, dans le but d'en faire des prédécesseurs aptes à les soutenir dans leur combat contre le classicisme. Ils contribuent de la sorte au fort antagonisme entre baroque et classicisme sur lequel sera fondée la notion par les premiers théoriciens, en commençant par Heinrich Wölfflin lui-même. Deux jalons importants marquent l'histoire de la réception du baroque en France, le romantisme et le rôle qu'à tort ou à raison on a prêté à Shakespeare, dont on a fait un représentant exemplaire de ces écrivains que l'on a par la suite baptisés baroques. Or, le romantisme et Shakespeare se retrouvent parmi les précurseurs avoués du surréalisme. D'autres écrivains considérés baroques encore de nos jours font aussi partie de la généalogie esquissée par les surréalistes. Dans l'ensemble, la connaissance qu'avaient les jeunes surréalistes des auteurs que l'on regroupe sous le nom de baroques demeure variable d'un membre du groupe à un autre : parfois encore mal ou partiellement connus, certains enthousiasmes se dessinent néanmoins dès les premières années. Nous retrouvons ainsi parmi les prédécesseurs revendiqués du surréalisme, Maurice Scève, qui demeure encore relié à l'époque à cette génération d'auteurs délaissés, de même que Théophile de Viau et les écrivains libertins en général. En dehors des frontières françaises, rappelons outre Shakespeare, le nom de Ben Jonson, de même que celui de Góngora.

Les résultats de nos investigations initiales ou de nos travaux de recherche proprement dits témoignent donc de la présence du baroque en France et, plus précisément, au cœur du surréalisme dès les années vingt. Ces éléments ont pu être approfondis et vérifiés dans la seconde partie de cette thèse qui s'est attachée à suivre trois pistes bien précises. Il s'agissait d'abord d'interroger le surréalisme à la lumière d'un des principaux lieux communs qui circulait d'un théoricien à l'autre au sujet de la notion de baroque. Plus spécifiquement, nous voulions comprendre si la théâtralité que l'on percevait en ce début de XX^e siècle dans les œuvres dites baroques avait des affinités avec les expérimentations du mouvement surréaliste qui s'inventait au même moment. Nous avons ensuite changé notre perspective, pour examiner cette fois un aspect essentiel de l'époque baroque, quoique non identifié d'emblée de manière précise par les premiers théoriciens, afin de voir s'il pouvait se retrouver dans le surréalisme. En d'autres termes, et pour paraphraser Croce dans une formule chère à Breton,

nous voulions savoir si la vision du monde baroque qui exprimait tout en termes de théâtre était encore vivante dans le mouvement surréaliste². Enfin, nous sommes revenue aux aspects associés par les surréalistes eux-mêmes au mot baroque. Nous avons ainsi étudié les échos ou l'actualisation même de la *Wunderkammer*, de l'*adynaton* et de l'anamorphose dans le surréalisme. Quel bilan peut-on esquisser après avoir exploré ces diverses facettes du baroque au sein du surréalisme ? Peut-on affirmer que les éléments baroques du surréalisme relèvent d'affinités avec la notion telle que construite par la critique contemporaine du mouvement surréaliste ou plutôt de liens avec ces œuvres longtemps méconnues de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle ? Plusieurs éléments de réponse peuvent être apportés à cette question qui a constitué le fil conducteur de notre étude.

Dans un premier temps, il paraît évident que certaines idées véhiculées par les premiers spécialistes du baroque rejoignent les préoccupations surréalistes. Tel est le cas du véritable lieu commun forgé par la critique en ce qui a trait à la théâtralité, essence même de la catégorie du baroque. Effectivement, nous avons pu montrer que la pratique de l'automatisme à laquelle les membres du mouvement se livraient avec ferveur dans ces premières années recèle également une part de théâtralité. L'importance que prennent les rituels dans les sommeils hypnotiques théâtralise de la sorte l'expérience, tandis que celle accordée aux préparatifs ou aux procédés propices à l'écriture automatique démontre l'exigence d'un certain effort. Nous retrouvons de ce fait non seulement l'idée de théâtralité, mais aussi celle de spontanéité et d'artifice qui se combinent dans l'automatisme ; sans s'exclure, ces deux derniers éléments caractérisent la notion de baroque, telle que construite au même moment par les théoriciens. D'une manière plus spécifique, la théâtralité baroque témoigne, selon les premiers spécialistes de la question, de cette volonté de matérialiser ce qui relève de l'immatériel. Derrière cette idée schématiquement esquissée, derrière les belles formules qui ponctuent souvent ce premier temps des travaux sur le baroque, nous avons distingué deux éléments bien précis capables de mieux définir cet aspect, pour montrer qu'ils font également partie des fondements du surréalisme. Nous avons pu ainsi démontrer l'importance que prend la voix, de même que le corps dans l'écriture automatique, qui tendent de cette manière à

² Nous faisons bien entendu référence ici au titre de l'ouvrage de Croce, qui demeure fondamental pour les surréalistes. Voir Benedetto Croce, *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel : étude critique suivie d'un essai de bibliographie hégélienne*, op. cit.

rendre matériel ce qui demeure *a priori* intangible, soit l'inconscient. Le texte automatique demeure avant tout voix et s'inscrit dans le corps du sujet qui se livre à l'automatisme ; ces deux éléments se reflètent dans les écrits automatiques qui ne cessent de signaler leur présence.

D'autres idées sur lesquelles nous nous sommes penchée semblent indiquer toutefois une certaine influence des œuvres de la fin du XVI^e siècle et du début du siècle suivant sur le surréalisme. Il en est ainsi de la conception baroque du *theatrum mundi*, que les premières recherches sur la notion de baroque n'ont pas identifiée d'emblée, mais qui trouve des échos dans le surréalisme. En dépit de la défiance bretonienne à l'égard du théâtre, il semble que ses ressources soient exploitées pour exprimer les mouvements psychiques. L'idée du *theatrum mundi* se retrouve en tant que thème particulièrement chez Crevel, mais aussi chez Aragon et, dans une moindre mesure, chez Breton lui-même. De plus, certaines formes de spectacles qui font fi des règles classiques et se rapprochent en cela de celles baroques, interpellent les surréalistes. Plus encore, le théâtre tend chez les surréalistes à se confondre avec la réalité et, sans pouvoir véritablement percevoir en cela la vision baroque du monde comme théâtre, nous y retrouvons un certain écho, en raison de ce rapprochement entre théâtre et réalité.

Il en est de même pour les aspects que nous avons étudiés dans le dernier chapitre. La mode des *Wunderkammern*, le procédé de l'*adynaton*, sans oublier celui de l'anamorphose sont représentatifs de cet « âge baroque » longtemps oublié, en ce qu'ils y sont énormément développés et exploités. Ils n'ont toutefois pas su attirer l'attention des premiers spécialistes de la catégorie du baroque, mais il est important de souligner qu'ils se trouvent associés par les surréalistes eux-mêmes au *mot* baroque, et ce, dès les premières années. En ce sens, il semble que si les surréalistes n'ont jamais employé la notion de baroque, mais uniquement le mot, ce dernier n'est pas exempt de liens avec la catégorie elle-même, telle que nous pouvons mieux la comprendre aujourd'hui ; le terme baroque chez les surréalistes comporte non seulement des éléments caractéristiques de ces œuvres de la fin du XVI^e siècle et du début du siècle suivant, mais aussi, des éléments représentatifs du surréalisme lui-même. Le mot est non seulement rapproché de la notion, mais il en vient ainsi à prendre en quelque sorte les couleurs du surréalisme.

Nous sommes donc en mesure de donner une réponse nuancée à notre interrogation initiale : le surréalisme s'invente à la fois en intégrant des éléments qui faisaient l'objet de discussions, de recherches et de débats chez les théoriciens du baroque, mais tend également à réactualiser des éléments propres aux œuvres de cette période dite baroque que l'on redécouvrait au même moment. Bien entendu, nous n'insistons pas ici sur les changements qui s'opèrent. Nous avons pu toutefois constater au cours de cette étude que la réactualisation de certaines idées implique aussi une mutation. Deux changements fondamentaux doivent être retenus. Chez les surréalistes, l'immatériel que l'on tend à matérialiser a changé ; ce n'est plus le sacré que les premiers théoriciens identifient chez les artistes et auteurs nommés baroques, mais plutôt « le fonctionnement réel de la pensée³ ». S'il préserve cette dimension d'altérité, il n'implique toutefois plus de transcendance. Une autre évolution se constate en ce qui a trait au rapport à la réalité : d'une simple instabilité qui la réduit à autant de substance que son contraire, soit l'illusion, on parvient à une véritable crise de la réalité chez les surréalistes. Ces aspects touchent chacune des facettes que nous avons mentionnées que ce soit la théâtralité, le théâtre ou encore le merveilleux.

Au terme de ce parcours, nous pouvons surtout mieux comprendre la place du surréalisme dans la (re)découverte du baroque, et cela, même si les membres du mouvement n'ont pas pris part ouvertement et d'entrée de jeu au débat sur la notion qui avait lieu en France à ce moment. Cette découverte critique a eu certes des répercussions sur la construction du surréalisme, comme nous l'avons montré. Mais la naissance de ce nouveau mouvement a influencé à son tour la réception du baroque en France au début du XX^e siècle. Or, il nous semble que si les études sur le surréalisme ne se sont pas réellement intéressées à la présence d'éléments baroques dans l'invention de ce mouvement, d'un autre côté, les travaux sur le baroque français n'ont pas véritablement retenu l'importance du surréalisme dans cette découverte critique du baroque⁴. Nous avons montré que dès les commencements du surréalisme il existait déjà bon nombre de travaux sur cette question en France. Toutefois,

³ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 328.

⁴ Rappelons que Rousset, un des rares à souligner l'apport des surréalistes, le fait dans une simple note de bas de page dans laquelle il mentionne la participation d'Éluard, en faisant référence à la *Première anthologie vivante de la poésie du passé* que celui-ci publie en 1951. Voir Jean Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur : essais sur la poésie et le théâtre au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 241-242 note 3.

au fur et à mesure qu'il se développe, les recherches sur le baroque se multiplient en sol français. Les anciennes résistances s'effritent peu à peu et, à partir des années quarante, la critique française commence véritablement à accepter l'existence d'un baroque proprement français.

Pour s'en convaincre, il suffit de donner en exemple l'évolution de la position de Raymond Lebègue. Au *Second Congrès international d'histoire littéraire* tenu à Amsterdam en 1935, il intervient pour s'insurger contre l'assimilation de la littérature et de l'art français du XVII^e siècle à la notion de baroque. Il soutient qu'en France, autant l'architecture, que la peinture et la littérature de l'époque s'inscrivent plutôt dans la tendance classique⁵. Deux ans plus tard, il écrit pourtant l'article en trois parties que nous avons déjà cité, consacré à « La Tragédie "shakespearienne" en France au temps de Shakespeare⁶ ». Ces propos s'attachent cette fois au théâtre « baroque » en France sans toutefois employer cette catégorie encore sujette à la controverse. Quelques années après, en 1942, il parvient cette fois à suggérer l'hypothèse d'un baroque littéraire français, malgré la persistance de nombreuses précautions : « [o]n m'objectera sans doute que ce mot ne fait pas partie de notre terminologie littéraire, et que le concept même du Baroque est étranger à la plupart des Français instruits⁷. » La notion commence donc à être lentement acceptée pour la littérature française, ce que prouve, entre autres, à la fin des années quarante, le numéro spécial de *La Revue des sciences humaines* entièrement consacré à cette question et auquel Lebègue lui-même participe⁸. Enfin, au début des années cinquante, il ne se montre désormais plus aussi prudent et consacre un article à la poésie baroque française, témoignant de la sorte non

⁵ Voir son intervention à la fin de la sixième séance dans Gerhard Brom, « Sixième séance », *The Bulletin of the International Committee of Historical Sciences : le second Congrès international d'histoire littéraire (Les périodes dans l'histoire littéraire depuis la Renaissance)*, vol. 9, n° 36, septembre 1937, p. 378.

⁶ Raymond Lebègue, « La Tragédie "shakespearienne" en France au temps de Shakespeare », *op. cit.*

⁷ *Id.*, « De la Renaissance au classicisme : le théâtre baroque en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance : travaux & documents*, vol. 2, 1942, p. 161.

⁸ Voir *Revue des sciences humaines : revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation : Le Baroque*, n°s 55-56, juillet-décembre 1949. Outre Lebègue, de nombreux spécialistes du baroque y participent, comme Marcel Raymond, Alan Boase, Antoine Adam, Victor-Lucien Tapié, ou encore André Chastel.

seulement de l'évolution de sa propre position, mais aussi, de manière plus générale, de celle des théoriciens français⁹.

Nous pourrions bien entendu continuer à percevoir une simple coïncidence temporelle entre le développement de ces travaux sur le baroque et celui du surréalisme. Néanmoins, un aspect s'est révélé particulièrement marquant dans le cadre de notre recherche, soit le fait que les surréalistes s'approprient certaines idées représentatives des œuvres de l'époque dite baroque, à un moment où les théoriciens eux-mêmes ne les avaient pas encore formellement identifiées. Or, non seulement les travaux sur le baroque en France se développent de plus en plus après la naissance du surréalisme, mais ces travaux se penchent, à la suite des surréalistes qui les réactualisent, sur ces éléments précis. En effet, à partir des années cinquante, le topos du *mundus inversus*, celui du *theatrum mundi*, de même que certains procédés tels que l'anamorphose et les « accouplements inhabituels¹⁰ » ou les « rapprochements insolites¹¹ » commencent à faire l'objet d'études précises de la part des théoriciens du baroque. De même, nous avons évoqué que l'intérêt de Rousset pour ce qu'il nomme le « théâtre de la cruauté¹² » de l'époque baroque, formule retenue encore aujourd'hui par Christian Biet¹³, nous rappelle la vision du théâtre d'Antonin Artaud qui intitule son manifeste des années trente du même nom¹⁴.

Au fil des ans, le surréalisme s'établit en tant qu'école littéraire, en dépit de la volonté initiale des membres du groupe. Il se voit même récupéré par l'histoire littéraire et se retrouve dans les manuels scolaires¹⁵. Malgré son expansion internationale, ses racines

⁹ Raymond Lebègue, « La Poésie baroque en France », *op. cit.*

¹⁰ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, *op. cit.*, p. 188.

¹¹ Michel Leiris, « Biffures : Dimanche », *op. cit.*, p. 202.

¹² Voir Jean Rousset, « Le Théâtre de la cruauté », *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, *op. cit.*, p. 81-84.

¹³ Voir Christian Biet (dir. publ.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France : XVI^e-XVII^e siècle*, *op. cit.*

¹⁴ Voir Antonin Artaud, « Le Théâtre et son double : Le Théâtre de la cruauté (*Premier manifeste*) », *op. cit.*, p. 86-96 ; *Id.*, « Le Théâtre et son double : Le Théâtre de la cruauté (*Second manifeste*) », *op. cit.*, p. 118-124.

¹⁵ Mentionnons à ce titre, André Lagarde et Laurent Michard, « L'Âge du surréalisme », *XX^e siècle : les grands auteurs français*, Paris, Bordas, 1965 [1962], p. 341-370. Voir également à ce

demeurent proprement françaises et cette intégration du surréalisme à l'histoire littéraire française contribue sans doute à l'acceptation de l'art, de la littérature et de la notion baroques en France. Le surréalisme reprend à son compte des éléments baroques et participe ainsi à écarter les premiers jugements rapides qui qualifiaient, comme nous l'avons vu, la littérature baroque française de « Mal¹⁶ » étranger. De plus, la modernité intrinsèque au surréalisme permet de dissiper l'appellation d'« attardés et égarés¹⁷ » de l'histoire, propre à Lanson. Mouvement français du XX^e siècle, il donne la possibilité d'accepter l'idée d'un *baroque français* au sein même du grand siècle classique. De ce point de vue, il est possible d'avancer que l'appropriation française du baroque s'est opérée, entre autres, par le biais du surréalisme.

Par ailleurs, tout en reprenant des éléments exploités par les surréalistes pour les relier spécifiquement à l'esthétique baroque, les recherches sur l'art et la littérature ainsi nommés tendent aussi à resserrer la définition de cette notion sous une période historique de plus en plus précise. Rappelons que l'idée d'un baroque transhistorique trouvait encore une grande faveur aux débuts du surréalisme, et cela, non seulement chez Eugenio d'Ors, mais aussi chez de nombreux critiques de l'époque, notamment Georges Bataille, Theo van Doesburg ou Jean Cassou. Au fil des ans, cette vision devient de plus en plus contestée. La catégorie uniquement esthétique ne suffit plus, peut-être en raison même de la présence de ces éléments baroques dans un mouvement du XX^e siècle, qui s'inscrit de ce fait, encore une fois, en dehors des limites temporelles des XVI^e et XVII^e siècles. Le baroque retrouvé, on parvient même à délaisser l'usage de la notion, non plus comme auparavant sous prétexte de nier les caractéristiques précises et l'importance des œuvres qui ne s'inscrivent pas dans le courant classique, mais justement parce qu'on la considère trop moderne, anachronique. Le pionnier

propos André Tinel, « Format écolier », *Cahiers Dada surréalisme*, n° 1, 1966, p. 76-91. Tinel insiste sur l'importance des résistances qui écartent initialement le surréalisme du programme scolaire officiel, en raison de son « extravagance » et de son « obscurité », caractéristiques qui rappellent d'ailleurs celles attribuées aux œuvres dites baroques. Précisons toutefois qu'il exclut de son enquête qui porte sur une quarantaine d'ouvrages scolaires publiés au début des années 1960, celui de Lagarde et Michard qui consacre une trentaine de pages au surréalisme.

¹⁶ Daniel Mornet, *Histoire de la littérature française classique*, op. cit., p. 25.

¹⁷ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 362.

que fut Rousset en la matière esquisse ses adieux¹⁸, Raymond affirme pareillement sa vacuité : « [l']idée de baroque une fois assimilée, l'appellation même du baroque paraît moins utile¹⁹. » Une fois le combat pour son acceptation gagné, l'acquis devient superflu, mais non ce qu'il a permis de comprendre et de valoriser. En ce sens, les travaux plus récents de Georges Forrestier qui portent sur cette période nommée baroque utilisent peu la catégorie elle-même.

Aussi notre thèse s'est-elle attachée à étudier une notion un peu oubliée aujourd'hui, pour permettre de mieux comprendre certains choix esthétiques du surréalisme. Ces choix s'inscrivaient dans les préoccupations d'une époque qui redécouvrait une période oubliée, mais ils demeuraient encore en marge, provenant d'un temps méconnu et déprécié par les historiens de la littérature. Au-delà de cette période d'étude sur laquelle nous nous sommes penchée, les pistes de recherches ne demeurent toujours que partiellement explorées. Une étude qui poursuivrait l'enquête après 1933 ne ferait que confirmer le dialogue entre baroque et surréalisme, les surréalistes affermissant leurs positions initiales lorsque la grande vague du baroque déferle en France après la Seconde Guerre mondiale.

¹⁸ Voir Jean Rousset, « Adieu au baroque ? », *L'Intérieur et l'extérieur : essais sur la poésie et le théâtre au XVII^e siècle*, op. cit., p. 239-245.

¹⁹ Marcel Raymond, « Préalable à l'examen du baroque littéraire français », *Baroque et renaissance poétique*, op. cit., p. 63.

BIBLIOGRAPHIE

1- Corpus principal

1.1 « Textes surréalistes » parus dans *La Révolution surréaliste* en ordre chronologique

NOLL, Marcel, Robert DESNOS, Benjamin PÉRET, Georges MALKINE, Paul ÉLUARD, Jacques-André BOIFFARD, S. B., Max MORISE, Louis ARAGON et Francis GÉRARD, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924, p. 7-16 et p. 18.

BESSIÈRE, Georges, Pierre NAVILLE, Paul ÉLUARD et Antonin ARTAUD, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 4-7.

MORISE, Max et D. L., « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 18-19.

SOUPAULT, Philippe, Marcel NOLL, Georges MALKINE et Paul ÉLUARD, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 8-11.

BRASSEUR, Pierre, Raymond QUENEAU, Paul ÉLUARD, Dédé SUNBEAM, Monny de BOULLY, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925, p. 2-5.

BRETON, André, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 6, 1^{er} mars 1926, p. 4-7.

ARAGON, Louis et Hans ARP, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926, p. 20-23.

UNIK, Pierre et Cl.-A. PUGET, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 8, 1^{er} décembre 1926, p. 3-4.

QUENEAU, Raymond, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, p. 13-16.

1.2 Œuvres surréalistes

ARAGON, Louis, « La Peinture au défi », *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965, p. 35-71.

———, « La Demoiselle aux principes », *Le Libertinage*, Paris, Gallimard, 1983 [1924], p. 47-54.

- , « Madame à sa tour monte », *Le Libertinage*, Paris, Gallimard, 1983 [1924], p. 55-68.
- , « L'Armoire à glace un beau soir », *Le Libertinage*, Paris, Gallimard, 1983 [1924], p. 119-143.
- , « Au pied du mur », *Le Libertinage*, Paris, Gallimard, 1983 [1924], p. 145-193.
- , « Une Vague de rêves », *Œuvres poétiques complètes*, préf. de Jean Ristat, éd. sous la dir. d'Olivier Barbarant, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 79-97.
- , « Le Paysan de Paris », *Œuvres poétiques complètes*, préf. de Jean Ristat, éd. sous la dir. d'Olivier Barbarant, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 143-295.
- , « Le Paysan de Paris », *L'Œuvre poétique*, t. 3, Paris, Livre club Diderot, 1974, p. 81-341.
- BRETON, André, « Entrée des médiums », *Littérature nouvelle série*, n° 6, 1^{er} novembre 1922, p. 1-16.
- , « Les Pas perdus : Entrée des médiums », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 273-279.
- , « Manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 309-346.
- , « Poisson soluble », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 347-399.
- , « Nadja », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 643-753.
- , « Point du jour : Introduction au discours sur le peu de réalité », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 265-280.
- , « Point du jour : Le Message automatique », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 375-392.
- BRETON, André, René CHAR et Paul ÉLUARD, « Ralentir travaux », dans André BRETON, *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 755-774.

BRETON, André et Paul ÉLUARD, « L'Immaculée Conception », dans André BRETON, *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 839-884.

BRETON, André et Philippe SOUPAULT, « Les Champs magnétiques », dans André BRETON, *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 51-105.

BRETON, André et Philippe SOUPAULT, *Les Champs magnétiques : le manuscrit original fac-similé et transcription*, Paris, Lachenal & Ritter, 1988.

CREVEL, René, *Mon Corps et moi : roman*, Toulouse, Éditions Ombres, coll. « Petite bibliothèque Ombres », 2008 [1925].

DESNOS, Robert, « Deuil pour deuil », *Œuvres*, éd. de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 193-220.

LEIRIS, Michel, « Appendices : Essai sur le merveilleux dans la littérature occidentale », *La Règle du jeu*, éd. sous la dir. de Denis Hollier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 1059-1084.

VITRAC, Roger, « Les Mystères de l'amour », *Théâtre*, t. 2, Paris, Gallimard, 1964, p. 7-58.

2- Corpus secondaire

ARAGON, Louis, *Traité du style*, [Paris], Gallimard, 1980 *Traité du style* [1928].

———, « Le Mouvement perpétuel », *Œuvres poétiques complètes*, préf. de Jean Ristat, éd. sous la dir. d'Olivier Barbarant, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 99-139.

BRETON, André, « Second manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 775-833.

———, « Les Vases communicants », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 101-215.

———, « Le Revolver à cheveux blancs », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 47-100.

ÉLUARD, Paul, « Répétitions », *Œuvres complètes*, éd. de Marcelle Dumas et Lucien Scheler, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 101-119.

———, « Mourir de ne pas mourir », *Œuvres complètes*, éd. de Marcelle Dumas et Lucien Scheler, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 135-152.

———, « Capitale de la douleur », *Œuvres complètes*, éd. de Marcelle Dumas et Lucien Scheler, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 171-197.

PÉRET, Benjamin, « Le Grand jeu », *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Éric Losfeld, 1969, p. 67-230.

3- Autres textes écrits par des surréalistes ou publiés dans des revues surréalistes

3.1 Tracts, déclarations collectives et jeux surréalistes en ordre chronologique

ASSOCIATION ATELIER ANDRÉ BRETON, « Notation des plus grands écrivains [juin 1920] : Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Théodore Fraenkel, Jean Paulhan, Benjamin Péret et Philippe Soupault », *André Breton*, en ligne, <<http://www.andrebreton.fr/fr/item/?GCOI=56600100363020>>, consulté le 20 juin 2012.

ARAGON, Louis, André BRETON, Gabrielle BUFFET, Pierre DRIEU LA ROCHELLE, Paul Éluard, Théodore FRAENKEL, Benjamin PÉRET, Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, Jacques RIGAUT, Philippe SOUPAULT et Tristan TZARA, « Liquidation », *Littérature*, n° 18, mars 1921, p. 1-7.

« Erutaréttil », *Littérature nouvelle série*, n°s 11-12, 15 octobre 1923, p. 24-25.

SOUPAULT, Philippe, Paul ÉLUARD, Pierre DRIEU LA ROCHELLE, Joseph DELTEIL, André BRETON et Louis ARAGON, « Un Cadavre », dans José PIERRE (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1, Paris, Le Terrain vague, 1980, p. 19-25.

ALTMANN, Georges (ALTMAN, Georges), Georges AUCOUTURIER, Jean BERNIER, Victor CRASTRE, Camille FÉGY, Marcel FOURRIER, Paul GUITARD, G. MONTREVEL (Jean MONTREVEL), Camille GOEMANS, Paul NOUGÉ, André BARSALOU, Gabriel BEAUROY, Émile BENVENISTE, Norbert GUTERMANN, Henri JOURDAN, Henri LEFEBVRE, Pierre MORHANGE, Maurice MULLER, Georges POLITZER, Paul ZIMMERMANN, Maxime ALEXANDRE, Louis ARAGON, Antonin ARTAUD, Georges BESSIÈRE, Monny de BOULLY, Joe BOUSQUET, Pierre BRASSEUR, André BRETON, René CREVEL, Robert DESNOS, Paul ÉLUARD, Max ERNST, Théodore FRAENKEL, Michel LEIRIS, Georges LIMBOUR, Mathias LUBECK, Georges MALKINE, André MASSON, Douchan MATITCH, Max MORISE, Georges NEVEUX, Marcel NOLL, Benjamin PÉRET, Philippe SOUPAULT, Dédé SUNBEAM, Roland TUAL, Jacques VIOT, Hermann CLOSSON, Henri JEANSON, Pierre de MASSOT, Raymond QUENEAU et Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, « La Révolution d'abord et toujours ! », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925, p. 31-32.

ARAGON, Louis et André BRETON, « Le Cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928) », *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, p. 20-22.

RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, Jacques PRÉVERT, Raymond QUENEAU, Roger VITRAC, Michel LEIRIS, Georges LIMBOUR, Jacques-André BOIFFARD, Robert DESNOS, Max MORISE, Georges BATAILLE et Jacques BARON, « Un Cadavre », dans José PIERRE (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1, Paris, Le Terrain vague, 1980, p. 132-148.

BRETON, André, René CREVEL, Paul ÉLUARD, Louis ARAGON et André THIRION, « L'Âge d'or », dans José PIERRE (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1, Paris, Le Terrain vague, 1980, p. 155-193.

« Lisez / Ne lisez pas », dans José PIERRE (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1, Paris, Le Terrain vague, 1980, p. 202.

BRETON, André, René CHAR, Paul ÉLUARD, Maurice HENRY, E.-L.-T. MESENS, César MORO, Benjamin PÉRET, Gui ROSEY, Salvador DALI, Yves TANGUY, Max ERNST, Victor BRAUNER, René MAGRITTE, Marcel JEAN, Hans ARP et Alberto GIACOMETTI, « Violette Nozières [sic] », dans José PIERRE (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1, Paris, Le Terrain vague, 1980, p. 246-262.

3.2 Ouvrages, textes publiés en revue, entretiens et correspondance

ALEXANDRE, Maxime, « Liberté, liberté chérie », *La Révolution surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926, p. 30-31.

ANONYME, « L'Affaire Barrès », *Littérature*, n° 20, août 1921, p. 1-24.

ANONYME, « [La Diction surréaliste est trouvée] », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 7.

ANONYME (Georges BATAILLE), « Fatrasies », *La Révolution surréaliste*, n° 6, 1^{er} mars 1926, p. 2-3.

ANONYME, « Gravures de Jacques Bellange, peintre lorrain », *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, n° 3, juin 1929, p. 135-140.

ARAGON, Louis, « À bas le clair génie français », *Littérature*, n° 19, mai 1921, p. 16-17.

———, *Anicet ou le Panorama*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921.

———, « Lettre à Francis Viéllé-Griffin sur la destinée de l'Homme », *Littérature nouvelle série*, n° 13, juin 1924, p. 20-22.

———, « Les Reines de la main gauche, par Pierre Naville », *La Revue européenne*, août 1924, p. 104-106.

———, « Introduction à 1930 », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 57-64.

- , « Le "Modern Style" d'où je suis », dans Roger-Henri GUERRAND, *L'Art nouveau en Europe*, Paris, Plon, 1965, p. I-XXXI.
- , « L'Homme coupé en deux : un commentaire d'Aragon en marge des "Champs magnétiques" d'André Breton et Philippe Soupault (Gallimard) », *Les Lettres françaises*, n° 1233, 9-15 mai 1968, p. 3-9.
- , *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira ; [Paris], [Weber], coll. « Les Sentiers de la création », 1969.
- , *Le Mouvement perpétuel précédé de Feu de Joie*, préf. d'Alain Jouffroy, Paris, Gallimard, 1970.
- , *Le Libertinage*, Paris, Gallimard, 1983 [1924].
- , *La Défense de l'infini : romans*, nouv. éd. augm. de Lionel Follet, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1997 [1986].
- , *Chroniques. I, 1918-1932*, éd. de Bernard Leuilliot, Paris, Stock, 1998.
- , « En Marge du *Paysan de Paris* : Critique du *Paysan de Paris* (Une Jacquerie de l'individualisme) », *Œuvres poétiques complètes*, préf. de Jean Ristat, éd. sous la dir. d'Olivier Barbarant, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 297-301.
- , « Écritures automatiques », *Œuvres poétiques complètes*, préf. de Jean Ristat, éd. sous la dir. d'Olivier Barbarant, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 303-374.
- , « Le Roman inachevé », *Œuvres poétiques complètes*, éd. sous la dir. d'Olivier Barbarant, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 119-274.
- , *Lettres à André Breton : 1918-1931*, éd. de Lionel Follet, Paris, Gallimard, 2011.
- ARAGON, Louis et Dominique ARBAN, *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 1990 [1968].
- ARAGON, Louis et André BRETON, « Louis Aragon et André Breton à Jacques Doucet », lettre de février 1922, 9 pages, conservée à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, cote B - IV - 6 7210 (17).
- , « [Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet] », dans André BRETON, *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 631-636.
- , « Le Trésor des jésuites », dans André BRETON, *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 994-1014.

ARAGON, Louis, Francis CRÉMIEUX et Jean RISTAT, *Avec Aragon, 1970-1982 : entretiens avec Francis Crémieux*, [Paris], Gallimard, 2003.

ARTAUD, Antonin, *L'Ombilic des limbes ; précédé de Correspondance avec Jacques Rivière ; et suivi de : Le Pèse-nerfs ; Fragments d'un journal d'Enfer ; l'Art et la mort ; Textes de la période surréaliste*, préf. d'Alain Jouffroy, Paris, Gallimard, 1968.

———, « Le Théâtre et son double », *Œuvres complètes*, t. 4, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, 1978, p. 7-137.

———, « Les Cenci », *Œuvres complètes*, t. 4, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, 1978, p. 147-210.

———, « Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique », *Œuvres complètes*, t. 2, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, 1980, p. 37-66.

ASSOCIATION ATELIER ANDRÉ BRETON, *André Breton*, en ligne, <<http://www.andrebretton.fr/>>, consulté le 2 août 2012.

BATAILLE, Georges, « Le Cheval académique », *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, n° 1, 1929, p. 27-31.

———, « À propos d'assoupissements », *Troisième convoi*, n° 2, janvier 1946, p. 3-4.

———, « À propos d'assoupissements », *Œuvres complètes*, éd. de Francis Marmande et Sibylle Monod, t. 11, Paris, Gallimard, 1988, p. 31-33.

———, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

BRETON, André, « André Breton à Jacques Doucet », 84 lettres écrites entre décembre 1920 et septembre 1926, conservées à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, cote B - IV - 6 7210 (1 à 84).

———, « André Gide nous parle de ses morceaux choisis », *Littérature nouvelle série*, n° 1, mars 1922, p. 16-17.

———, « Pourquoi je prends la direction de *La Révolution surréaliste* », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 1-3.

———, *Entretiens (1913-1952)*, nouv. éd. rev. et corr., Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969 [1952].

———, « Alentours I : Sujet », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 24-25.

———, « Les Pas perdus », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 191-308.

- , « Point du jour », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 263-392.
- , « Qu'est-ce que le surréalisme ? », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 223-262.
- , « Alentours I (1931-1935) : Le Surréalisme hier, aujourd'hui, demain », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 510-521.
- , « Inédits I (1931-1935) : Jugement de l'auteur sur lui-même », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 663.
- , « L'Amour fou », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 673-785.
- , « Alentours II (1936-1940) : Objets surréalistes », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1199-1200.
- , « Prolegomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 3-15.
- , « Alentours I (1941-1946) : Le Surréalisme », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 150-167.
- , « Inédits I (1941-1946) : [Conférences d'Haïti] », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 212-343.
- , « La Clé des champs », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 653-959.
- , « Du Surréalisme en ses œuvres vives », *Écrits sur l'art et autres textes*, t. 4 des *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 17-45.
- , « L'Art magique », *Écrits sur l'art et autres textes*, t. 4 des *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 48-289.
- , « Le La », *Écrits sur l'art et autres textes*, t. 4 des *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 339-344.

- , « Le Surréalisme et la peinture », *Écrits sur l'art et autres textes*, t. 4 des *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 347-846.
- BRETON, André et Marcel DUCHAMP (éd.), *Le Surréalisme en 1947 : exposition internationale du surréalisme*, Paris, A. Maeght, 1947.
- BRETON, André et Paul ÉLUARD, « Dictionnaire abrégé du surréalisme », dans André BRETON, *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 787-862.
- , « Prière d'insérer pour *La Femme visible* de Salvador Dali », dans André BRETON, *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1027-1029.
- BRETON, André et Philippe SOUPAULT, *Les Champs magnétiques, suivis de Vous m'oublierez et de S'il vous plaît*, Paris, Gallimard, 1967.
- , « S'il vous plaît », dans André BRETON, *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 107-134.
- , « Vous m'oublierez », dans André BRETON, *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 135-144.
- CHAR, René, « Hommage à D. A. F. de Sade », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 2, octobre 1930, p. 6-7.
- CREVEL, René, *Êtes-vous fous ?*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1981 [1929].
- , *Détours*, préf. de Michel Carassou, Paris, Pauvert, 1985 [1924].
- , *Babylone : roman*, coll. « Petite bibliothèque Ombres », Toulouse, Éditions Ombres, 2008 [1927].
- DALI, Salvador, *La Femme visible*, Paris, Éditions surréalistes, 1930.
- , « L'Âne pourri », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, juillet 1930, p. 9-12.
- , *La Vie secrète de Salvador Dali*, adapt. de l'espagnol de Michel Déon, [Paris], Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2002 [1952].
- DESNOS, Robert, « Rose Sélavy », *Littérature nouvelle série*, n° 7, 1^{er} décembre 1922, p. 14-22.
- , « L'Étoile au front », 391, n° 17, juin 1924, p. 1.

- , « La Confession d'un enfant du siècle », *La Révolution surréaliste* n° 6, 1^{er} mars 1926, p. 18-20.
- , « Les Rayons et les ombres : Les Rêves de la nuit transportés sur l'écran » *Le Soir*, 5 février 1927.
- , « Les Rêves de la nuit transportés sur l'écran », *Œuvres*, éd. de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 408-410.
- , « Journal d'une apparition », *La Révolution surréaliste*, n°s 9-10, 1^{er} octobre 1927, p. 9-11.
- , *Nouvelles Hébrides et autres textes, 1922-1930*, éd. de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1978.
- , « Sommeils hypnotiques : soir du 25 septembre 1922 : première séance d'hypnotisme chez André Breton », *Œuvres*, éd. de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 129.
- , « La Liberté ou l'amour ! », *Œuvres*, éd. de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 317-394.
- , « État de veille », *Œuvres*, éd. de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 983-999.
- EINSTEIN, Carl, « Gravures d'Hercules Seghers », *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, n° 4, septembre 1929, p. 202-208.
- , « Saint Antoine de Padoue et l'enfant Jésus », *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, n° 4, septembre 1929, p. 229-230.
- ÉLUARD, Paul, « Par un après-midi très froid des premiers jours de 1713 ou le monde tel qu'il est », *Minotaure*, n° 5, mai 1934, p. 17.
- , *Première anthologie vivante de la poésie du passé*, Paris, P. Seghers, 1951, 2 t.
- , « Première anthologie vivante de la poésie du passé », *Œuvres complètes*, éd. de Marcelle Dumas et Lucien Scheler, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 383-390.
- , *Lumière et morale*, t. 2 d'*Anthologie des écrits sur l'art*, Paris, Cercle d'art, 1953.
- , *La Passion de peindre*, t. 3 d'*Anthologie des écrits sur l'art*, Paris, Cercle d'art, 1954.
- , « Les Dessous d'une vie ou La Pyramide humaine », *Œuvres complètes*, éd. de Marcelle Dumas et Lucien Scheler, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 199-211.

- , « La Rose publique », *Œuvres complètes*, éd. de Marcelle Dumas et Lucien Scheler, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 417-451.
- , « Premières vues anciennes », *Œuvres complètes*, préf. de Lucien Scheler, éd. de Marcelle Dumas et Lucien Scheler, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 529-554.
- , « Poésie involontaire et poésie intentionnelle », *Œuvres complètes*, éd. de Marcelle Dumas et Lucien Scheler, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 1129-1180.
- ERNST, Max, « Comment on force l'inspiration », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, 15 mai 1933, p. 43-45.
- GÉRARD, Francis, « L'État d'un Surréaliste », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924, p. 29-30.
- GIDE, André, « Les Nouvelles nourritures », *Littérature*, n° 1, mars 1919, p. 1-6.
- GUILLAIS, Pierre (Robert DESNOS), « Le Portrait du jour : Alfonso Reyes », *Paris-Soir*, 29 novembre 1926, p. 1.
- LEIRIS, Michel, « Glossaire : J'y serre mes gloses », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 6-7.
- , « Glossaire : J'y serre mes gloses », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 20-21.
- , « La Fronde », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925, p. 7.
- , « Le Sceptre miroitant », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925, p. 7.
- , « Glossaire : J'y serre mes gloses », *La Révolution surréaliste*, n° 6, 1^{er} mars 1926, p. 20-21.
- , « Une Peinture d'Antoine Caron », *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, n° 7, décembre 1929, p. 348-355.
- , *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1998 [1969].
- , « Biffures », *La Règle du jeu*, éd. sous la dir. de Denis Hollier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 1-285.
- MABILLE, Pierre, *Le Merveilleux*, Paris, Éditions des Quatre vents, 1946.
- , *Le Miroir du merveilleux*, préf. d'André Breton, Paris, Éditions de Minuit, 1962 [1940].
- MASSON, André, « Le Peintre et la culture », *Le Rebelle du surréalisme : écrits*, nouv. éd. rév. de Françoise Levailant, Paris, Hermann, 1994, p. 147-152.

MORISE, Max, « Les Yeux enchantés », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924, p. 26-27.

———, « À propos de l'Exposition Chirico », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 31-32.

PALAU, Pierre, « Les Détraquées », *Le Surréalisme, même*, n° 1, octobre 1956, p. 73-120.

PÉRET, Benjamin, « Immortelle maladie », *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Éric Losfeld, 1969, p. 33-40.

———, « La Brebis galante », *Œuvres complètes*, t. 4, préf. de Robert Sabatier, Paris, José Corti, 1987, p. 137-169.

PIEYRE DE MANDIARGUES, André, *Le Belvédère*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1990 [1958].

———, *Deuxième Belvédère*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1990 [1962].

RAPHAËL, Max, « Remarque sur le baroque », *Minotaure*, n° 1, 1933, p. 48-52.

REVERDY, Pierre, « Le Rêveur parmi les murailles », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924, p. 19-20.

SOUPAULT, Philippe, « Spectacles : Théâtre Moderne : Fleur-de-Péché », *Littérature*, n° 14, juin 1920, p. 31-32.

———, « Observation présentée par M. Philippe Soupault (auteur en collaboration avec M. André Breton des *Champs magnétiques*) », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 8.

VITRAC, Roger, *Dés-Lyre : poésies complètes*, éd. d'Henri Béhar, [Paris], Gallimard, 1964.

4- Œuvres et anthologies de textes des XVI^e et XVII^e siècles

ANONYME, *Tragedie françoise d'un more cruel envers son seigneur nommé Rivieri, gentil homme espagnol, sa demoiselle et ses enfans*, Rouen, Abraham Cousturier, vers 1620.

ANONYME, *Tragedie mahometiste ou l'on peut voir et remarquer l'infidélité commise par Mahumet fils ayné du Roy des Othomans, nommé Amurat à l'endroit d'un sien amy & son fidelle serviteur, lequel Mahumet pour seul iouïr de l'Empire fit tuer son petit frere par ce fidelle amy, & comment il le livra en la puissance de sa mere pour en prendre vengeance, chose de grande cruauté*, Rouen, Abraham Cousturier, 1612.

AUBIGNÉ, Théodore Agrippa d', *Les Tragiques donnez au public par le larcin de Promethee*, Au Dezert, par L.B.D.D., 1616.

———, *Le Printemps "Poème de ses amours" : Stances et Odes : publiées pour la première fois d'après un Manuscrit de l'Auteur ayant appartenu à Mme de Maintenon*, préf. de Charles Read, Paris, Librairie des bibliophiles, 1874.

BEYS, Charles de, *Les Illustres fous : comédie*, Paris, Olivier de Varennes, 1653.

———, *Les Illustres fous of Charles Beys, a critical edition, with a brief account of the author and his works*, éd. de Merle I. Protzman, Baltimore, Johns Hopkins Press ; Paris, Les Belles Lettres, 1942.

BIET, Christian (dir. publ.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France : XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 2006.

BOILEAU, Nicolas, « L'Art poétique en vers », *Œuvres diverses du sieur D***, avec le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin*, Paris, Denys Thierry, 1674, p. 101-142.

BOREL, Pierre, « Catalogue des choses rares qui sont dans le Cabinet de Maistre Pierre Borel Medecin de Castres au haut Languedoc », *Les Antiquitez, raretez, plantes, minéraux & autres choses considérables de la ville et comté de Castres Avec le roole des principaux cabinets et autres raretez de l'Europe, comme aussi le catalogue des choses rares de maistre Pierre Borel*, Castres, Arnaud Colomiez, 1649, p. 132-149.

BOUHOURS, Dominique, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1671.

BROSSE, *Les Songes des hommes esveilleez : comédie de Mr. Brosse*, Paris, Veuve Nicolas de Sercy, 1646.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La Vie est un songe*, éd. de Didier Souiller, trad. de l'espagnol par Antoine de Latour, Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de poche », 1996.

———, *Le Grand Théâtre du monde : el gran teatro del mundo*, éd. François Bonfils, trad. de l'espagnol par François Bonfils, [Paris], Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2003.

CALZOLARI, Francesco, Benedetto CERUTI et Andrea CHIOCCO, *Musaeum Franc. Calceolari Iun. Veronensis a Benedicto Ceruto medico incaeptum, et ab Andrea Chiocco med. physico excellentiss. collegii, luculenter descriptum, & perfectum, in quo multa ad naturalem, moralemque philosophiam spectantia, non pauca ad rem medicam pertinentia eruditè proponuntur, & explicantur; non sine magna rerum exoticarum supellectile, quæ artificii plane manu in æs incisæ, studiosis exhibentur*, Vérone, Angelum Tamum, 1622.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche – Nouvelles exemplaires*, éd. de Jean Cassou, trad. de l'espagnol par César Oudin, François Rosset et Jean Cassou, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1949.

- CHASSIGNET, Jean-Baptiste, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, Besançon, Nicolas de Moingesse, 1594.
- CHEVREAU, Urbain, *Œuvres meslées*, La Haye, Adrian Moetjens, 1697.
- CORNEILLE, Pierre, *L'illusion comique : comédie publiée d'après la première édition (1639), avec les variantes*, éd. de Robert Garapon, Paris, Librairie Marcel Didier, 1957.
- CYRANO DE BERGERAC, Savinien de, *Histoire comique par Monsieur Cyrano de Bergerac contenant les Estats & Empires de la Lune*, Paris, Charles de Sercy, 1657.
- , *Histoire comique des états et empires de la Lune et du Soleil*, Paris, C. Delagrave, 1886.
- , « Entretiens pointus », *Les Œuvres diverses de monsieur de Cyrano Bergerac ; puis Les nouvelles œuvres de monsieur de Cyrano Bergerac*, t. 2, Paris, Charles de Sercy, 1662, p. 56-70.
- DES BARREAUX, Jacques Vallée, *La Vie et les œuvres complètes de Jacques Vallée Des Barreaux : 1599-1673*, éd. de Marie-Françoise Baverel-Croissant, Paris, Honoré Champion, coll. « Libre pensée et littérature clandestine », 2001.
- DRELINCOURT, Laurent, *Sonnets chrétiens sur divers sujets, par Laurent Drelincourt. Avec les pseumes pénitentiels du même auteur*, nouv. éd., Amsterdam, Veuve de J. F. Jolly, 1761 [1677].
- DU BARTAS, Guillaume de Saluste, *La Sepmaine, ou Création du monde*, Paris, Jean Février, 1578.
- DURAND, Étienne, *Le Livre d'amour d'Est. Durand pour Marie de Fourcy, marquise d'Effiat. Méditations de E. D. (1611)*, préf. de Guillaume Colletet et Frédéric Lachèvre, Paris, Librairie Henri Leclerc, 1907.
- DUVAL, Georges (éd.), *Les Contemporains de Shakespeare : Ben Jonson, Marlowe, Dekker, Middleton, Volpone ou le renard, Le Juif de Malte, Le Mardi-gras du cordonnier, Le Moyen d'attraper un vieillard*, trad. de Georges Duval, Paris, Ernest Flammarion, 1920.
- GAMON, Christophe de, *La Semaine, ou Création du monde, du sieur Christofle de Gamon, contre celle du sieur Bartas*, 2^e éd., Lyon, Claude Morillon, 1609.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Soledades de Góngora* [Solitudes de Góngora], éd. de Dámaso Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- GRACIÁN, Lorenzo (Baltasar GRACIÁN), *Agudeza, y arte del ingenio*, Anvers, Gerónimo y Juan Baptista Verdussen, 1669 [1648].

- GRACIÁN, Baltasar, *Art et figures de l'esprit : Agudeza y arte del ingenio, 1647*, trad. de l'espagnol par Benito Pelegrín, Paris, Seuil, 1983.
- JEAN DE LA CROIX, *La Montée du Mont Carmel*, trad. de l'espagnol par Françoise Aptel, Mariannick Caniou et Marie-Agnès Haussière, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Sagesses chrétiennes », 2010.
- JEAN DE SAINT-SAMSON, « Epithalame de l'Espoux divin et incarné et de l'Espouse divine en l'union de son Espoux », *Les Contemplations et les divins soliloques du Vénérable F. Jean de S. Samson religieux laïc de l'Ordre des Carmes Reformez*, Paris, Denys Thierry, 1654, p. 570-600.
- LACROIX, Paul (éd.), « Le Ballet du Monde renversé », *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Genève, Slatkine reprints, 1968 [1868], t. 3, p. 49-58.
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, Claude Barbin, 1668.
- LA MESNARDIÈRE, Hippolyte Jules Pilet de, *Les Poësies de Jules de La Mesnardière*, Paris, Antoine de Sommaville, 1656.
- LA MOTHE LE VAYER, François de, *Œuvres de François de La Mothe Le Vayer conseiller d'estat ordinaire*, 3^e éd. rev. et augm., t. 1, Paris, Augustin Courbé, 1662 [1654].
- LAMY, Bernard, *La Rhétorique, ou L'Art de parler*, 3^e éd. rev. et augm., Paris, André Pralard, 1688 [1675].
- LERY, Jean de, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amerique*, La Rochelle, Antoine Chuppin, 1578.
- MARINO, Giambattista, *La Murtoleide, fischiate del cavalier Marino, con la Marineide risate del Murtola. Aggiuntovi le Strigliate a Tomaso Stigliani, e l'Innamoramento di Pupolo, e la Pupola. Et altre curiosità piacevoli* [La Murtoleide, satire du cavalier Marin, avec la Marineide tournée en dérision de Murtola. Suivi du Strigliate de Tomaso Stigliani, et de l'Amour de Pupolo et Pupola. Et autres curiosités agréables], Norimbergh, Joseph Stamphier, 1643 [1626].
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais de messire Michel de Montaigne*, Bourdeaus, impr. de S. Millanges, 1580.
- , *Les Essais de Michel seigneur de Montaigne*, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Abel L'Angelier, 1595 [1580].
- NICÉRON, Jean-François, *La Perspective curieuse ou Magie artificiele des effets merveilleux de l'optique, par la vision directe, de la catoptrique, par la reflexion des miroirs plats, cylindriques & coniques, la dioptrique, par la refraction des cristaux*, Paris, Pierre Billaine, 1638.

PASCAL, Blaise, *Pensées de M. Pascal sur la religion, et sur quelques autres sujets, qui ont esté trouvées après sa mort parmi ses papiers*, préf. d'Étienne Perier, Paris, Guillaume Desprez, 1669.

———, *Pensées, fragments et lettres de Blaise Pascal : publiés pour la première fois conformément aux manuscrits originaux en grande partie inédits*, t. 1, éd. de Prosper Faugère, Paris, Andrieux, 1844 [1669].

PATRIZI, Francesco, *Della Poetica*, t. 3, éd. de Danilo Aguzzi Barbagli, Florence, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1971.

ROTROU, Jean de, *Les Sosies, comedie de Rotrou*, Paris, Antoine de Sommaville, 1638.

———, *Le Veritable St Genest, tragedie de Mr de Rotrou*, Paris, Toussaint Quinet, 1648 [1647].

ROUSSET, Jean, (éd.), *Anthologie de la poésie baroque française*, 2 t., Paris, Armand Colin, 1988 [1961].

SAINT-AMANT, Marc-Antoine Girard, *Moyse sauvé*, Paris, Augustin Courbé, 1653.

———, *Œuvres complètes de Saint-Amant*, nouv. éd. de Charles-Louis Livet, 2 t., Paris, P. Jannet, coll. « Bibliothèque elzévirienne », 1855.

SCHOTT, Gaspar, *P. Gasparis Schotti regis curiani e societate Jesu ... magia universalis naturae et artis, sive, Recondita naturalium & artificialium rerum scientia : cujus ope per variam applicationem activorum cum passivis, admirandorum effectuum spectacula, abditarumque inventionum miracula, ad varios humanae vitae usus, eruuntur*, t. 1, Wurtzbourg, Sumptibus haeredum Joannis Godefridi Schönwetteri, 1657.

SCUDÉRY, Georges de, *L'Amant libéral*, Paris, Augustin Courbé, 1638.

SHAKESPEARE, William, « Comme il vous plaira », *Œuvres complètes de Shakespeare*, t. 3, trad. de l'anglais par Émile Montégut, Paris, L. Hachette, 1867, p. 1-104.

———, « Le Roi Richard II », *Œuvres complètes de Shakespeare*, t. 4, trad. de l'anglais par Émile Montégut, Paris, L. Hachette, 1869, p. 103-208.

———, *King Richard the Second, by William Shakespeare, the First Quarto, 1597, a Facsimile in Photo-lithography*, préf. de W. A. Harrison, éd. de Charles Praetorius, Londres, Charles Praetorius, 1888.

———, « As you like it », *Shakespeares Comedies, Histories, and Tragedies, Being a Reproduction in Facsimile of the First Folio Edition, 1623, from the Chatsworth Copy in the Possession of the Duke of Devonshire, K. G.*, préf. de Sidney Lee, Oxford, The Clarendon Press, 1902, p. 185-207.

SPONDE, Jean de, *Œuvres littéraires suivies d'écrits apologétiques avec des Juvénilia*, préf. de Marcel Raymond, éd. d'Alan Boase, Genève, Droz ; [Paris], [diffusion Champion], coll. « Textes littéraires français », 1978.

TABOUROT, Étienne, *Les Bigarrures du seigneur Des Accordz*, Paris, Jehan Richer, 1583.

TALLEMANT DES RÉAUX, Gédéon, *Les Historiettes de Tallemant Des Réaux : Mémoires pour servir à l'histoire du XVII^e siècle*, t. 6, Paris, Alphonse Levasseur, 1835.

TESAURO, Emanuele *Il Cannocchiale aristotelico o sia, Idéa dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria et simbolica. Esaminata co'principii del divino Aristotele, dal conte D. Emanuele Tesauro*, Venise, Presso Paolo Baglioni, 1663 [1654].

THÉRÈSE D'AVILA, « La Vie de sainte Thérèse écrite par elle-mesme », *Les Œuvres de sainte Thérèse, divisées en deux parties*, t. 1, trad. de l'espagnol par Arnauld d'Andilly, Paris, Pierre Le Petit, 1671 [1670], p. 1-294.

———, « Le Chasteau de l'ame », *Les Œuvres de sainte Thérèse, divisées en deux parties*, t. 2, trad. de l'espagnol par Arnauld d'Andilly, Paris, Pierre Le Petit, 1671 [1670], p. 683-828.

TRISTAN L'HERMITE, *Les Vers héroïques du sieur Tristan Lhermite*, Paris, Jean Baptiste Loyson et Nicolas Portier, 1648.

VIAU, Théophile de, *Les Œuvres du sieur Théophile*, Paris, Jacques Quesnel, 1621.

———, *Œuvres du sieur Theophile : seconde partie*, Paris, Jacques Quesnel, 1623.

———, *Œuvres complètes de Théophile*, nouv. éd. de Charles Alleaume de Cugnon, 2 t., Paris, P. Jannet, coll. « Bibliothèque elzévirienne », 1855-1856.

VIREY, Jean de, *La Machabée, tragoedie, du Martyre des sept frères, & de Solomone, leur mère*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1598.

5- Dictionnaires et encyclopédies

ACADEMIAE DAS CIÊNCIAS DE LISBOA (éd.), *Inquisitiones* [L'Inquisition], t. 1 de *Portugaliae Monumenta Historica* [Les Monuments historiques du Portugal], Lisbonne, Typis academicis, 1888.

COROMINES, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* [Dictionnaire critique étymologique de la langue espagnole], t. 1, Berne, Francke, 1954.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [Trésor de la langue castillane ou espagnole], Madrid, Luis Sanchez, 1611.

Dictionnaire de l'Académie française, t. 1, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.

- Dictionnaire de l'Académie française*, t. 1, 3^e éd, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1740.
- Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé dictionnaire de Trévoux*, t. 1, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771.
- Dictionnaire universel françois et latin, contenant la signification et la définition tant des mots de l'une & de l'autre langue*, t. 1, Paris, Compagnie des libraires associés, 1752.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, t. 1, La Haye, Chez Arnout & Reinier Leers, 1690.
- GAY, Victor, *Glossaire archéologique du Moyen-Âge et de la Renaissance*, t. 1, Paris, Librairie de la société bibliographique, 1887.
- Le Nouveau petit Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2009.
- LINNÉ, Carl von, *Systema Naturæ*, 10^e éd., 2 t., Stockholm, Holmiae, 1758 [1735].
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, t. 1, Paris, Hachette, 1873 [1863].
- , *Dictionnaire de la langue française*, t. 2, Paris, Hachette, 1874 [1863].
- MÉNAGE, Gilles, *Les Origines de la langue françoise*, Paris, Chez Augustin Courbé, 1650.
- , *Dictionnaire étymologique, ou Origines de la langue françoise*, nouv. éd. rev. et augm. de H.-P. Simon de Valhébert, Paris, Chez Jean Anisson, 1694.
- MONET, Philibert, *Invantaire des deus langues françoise et latine : assorti des plus utiles curiositez de l'un et de l'autre idiome*, Lyon, Veuve de Claude Rigaud et Philippe Borde, 1635.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, t. 1, Paris, Chez Panckoucke, 1788.
- ROBINET, Jean-Baptiste-René (dir. publ.), *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 1, Amsterdam, M. M. Rey, 1776.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Chez la veuve Duchesne, 1768.
- VITTORI, Girolamo, *Tesoro de las tres lenguas, francesa, italiana, y española. Thrésor des trois langues, françoise, italienne et espagnolle, auquel est contenue l'explication de toutes les trois respectivement l'une par l'autre, divisé en deux parties ; le tout recueilli des plus célèbres auteurs qui jusques ici ont escrit aux trois langues, françoise, espagnolle et italienne*, Genève, Philippe Albert et Alexandre Pernet, 1609.
- WARTBURG, Walter von, *Französisches Etymologisches Wörterbuch : Eine darstellung des galloromanischen sprachschatzes* [Dictionnaire étymologique du français : une

représentation du trésor lexical gallo-roman], t. 21, Bâle, Zbinden Druck und Verlag AG, 1965.

6- Autres œuvres antérieures à 1900

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

———, « Le Peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, nouv. éd. sous la dir. de Claude Pichois, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 683-724.

———, « Sur la Belgique [Pauvre Belgique !] », *Œuvres complètes*, nouv. éd. sous la dir. de Claude Pichois, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 817-979.

BEAUMANOIR, Philippe de Rémi, *Œuvres poétiques de Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir*, t. 2, éd. de Hermann Suchier, Paris, Firmin Didot, coll. « Société des anciens textes français », 1885.

BORDIER, Henri-Léonard, *Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir, jurisconsulte et poète national du Beauvaisis, 1246-1296*, Paris, Librairie Techener, 1869.

BOURNEVILLE, Désiré Magloire et Paul REGNARD, *Iconographie photographique de la Salpêtrière : service de M. Charcot*, t. 2, Paris, Progrès médical ; V. Adrien Delahaye, 1878.

DÉMÉTRIUS DE PHALÈRE, *Du Style*, trad. du grec par Pierre Chiron, Paris, Les Belles lettres, coll. « Universités de France », 1993.

HUGO, Victor, *Cromwell*, Paris, Ambroise Dupont, 1828.

———, *Les Voix intérieures, poésies*, Lausanne, Georges Rouillier, 1837.

JARRY, Alfred, *L'Amour absolu, précédé de Le Vieux de la montagne et de l'Autre Alceste. Gloses de Raymond Queneau, Louis Fieu, J.-H. Sainmont et Maurice Saillet*, Paris, Mercure de France, 1964.

JUBINAL, Achille (éd.), *Jongleurs et trouvères, ou Choix de saluts, épîtres, rêveries et autres pièces légères des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, J. Albert Merklein, 1835.

LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror ; suivis de Poésies I et II ; Lettres*, éd. de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de poche », 2001.

PLATON, *La République*, 2^e éd. rev. et corr., trad. du grec par Georges Leroux, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2004.

RIMBAUD, Arthur, *Une Saison en enfer*, Bruxelles, Alliance typographique (M.-J. Poot), 1873.

SAINT-SIMON, Louis de Rouvroy, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence*, t. 3, préf. de Charles-Augustin de Sainte-Beuve, éd. d'Adolphe Chéruel, Paris, L. Hachette, 1856.

SERNIN-MARIE DE SAINT-ANDRÉ, *Vie du V. F. Jean de Saint-Samson : religieux carme de la réforme de Touraine*, Paris, Poussielgue frères, 1881.

7- Études critiques

7.1 Sur le surréalisme

ABASTADO, Claude, *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, coll. « Études supérieures », 1971.

———, « Écriture automatique et instance du sujet », *Revue des sciences humaines*, vol. 56, n° 184, octobre-décembre 1981, p. 61-62.

ABÉLY, Paul, « Légitime défense », *Annales médico-psychologiques*, n° 2, novembre 1929, p. 288-292.

ADAMOWICZ, Elza, *Ceci n'est pas un tableau : les écrits surréalistes sur l'art*, Lausanne ; [Paris], L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2004.

ADES, Dawn (dir. publ.), *Dali's optical illusions*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2000.

ADES, Dawn et Simon BAKER (dir. publ.), *Undercover surrealism : Georges Bataille and Documents*, Londres, Hayward Gallery ; Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2006.

ALEXANDRIAN, Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, préf. de Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974.

ALQUIÉ, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955.

———, (dir. publ.), *Entretiens sur le Surréalisme : actes du colloque* (Cerisy-la-Salle, 10-18 juillet 1966), Paris ; La Haye, Mouton, 1968.

ANTLE, Martine, *Théâtre et poésie surréalistes : Vitrac et la scène virtuelle*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 1988.

———, *Cultures du surréalisme : les représentations de l'autre*, Paris, Acoria, coll. « Les Mots en partage », 2001.

- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, « Du Surréalisme à l'Internationale situationniste : la question de l'image », *MLN*, vol. 105, n° 4, septembre 1990, p. 727-749.
- ARROUYE, Jean, « Entre émerveillement et épouvante, le mannequin », *Mélusine : cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme : Dedans-Dehors*, n° 23, 2003, p. 289-304.
- AUBERT, Thierry, *Le Surréaliste et la mort : essai*, Paris, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2001.
- BACHAT, Charles, « Tradition et subversion poétique chez Desnos », *Europe : Robert Desnos*, vol. 50, n°s 517-518, mai-juin 1972, p. 35-40.
- BALAKIAN, Anna Elizabeth, *Literary Origins of Surrealism : a New Mysticism in French Poetry*, nouv. éd., Londres, University of London Press ; New York, New York University Press, 1967.
- BARTHES, Roland, « Les Surréalistes ont manqué le corps », *Œuvres complètes*, éd. d'Éric Marty, t. 3, Paris, Seuil, 1995, p. 364-365.
- BASSUEL-LOBERA, Cécile, « Poésie plastique et plastique scénique : la dimension visuelle du théâtre de Federico Garcia Lorca (1925-1931) », thèse de doctorat, Paris, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, 2007.
- BATACHE, Eddy, *Surréalisme et tradition : la pensée d'André Breton jugée selon l'œuvre de René Guénon*, Paris, Éditions traditionnelles, 1978.
- BATE, David, *Photography and Surrealism : Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, Londres ; New York, I. B. Tauris, 2004.
- BAUDE, Jeanne-Marie, « L'Image de l'Europe dans *La Révolution surréaliste* », *Mélusine : cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme : L'Europe surréaliste : contributions au colloque* (Strasbourg, septembre 1992), n° 14, 1994, p. 51-62.
- BEAUJOUR, Michel, *Terreur et rhétorique : Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes & cie autour du surréalisme*, Paris, Jean-Michel Place, coll. « Surfaces », 1999.
- BÉHAR, Henri, *Roger Vitrac : un réprouvé du surréalisme*, Paris, A.-G. Nizet, 1966.
- , *Le Théâtre dada et surréaliste*, 2^e éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, 1979.
- , *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, Paris, F. Nathan ; Bruxelles, Labor, 1980.
- BENJAMIN, Walter, « Le Surréalisme : le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », *Œuvres II*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, [Paris], Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2000, p. 113-134.
- BERNARD, Michel et Jean-Pierre GOLDENSTEIN (dir. publ.), *Mesures et démesure dans les lettres françaises au XX^e siècle : hommage à Henri Béhar, professeur à la Sorbonne Nouvelle : théâtre, surréalisme et avant-gardes, informatique littéraire*,

Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur l'époque moderne et contemporaine », 2007.

BERRANGER, Marie-Paule, *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, José Corti, 1988.

———, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2004.

———, « L'Histoire de la littérature vue par André Breton : les "balances illusoires" », dans Maryse Vassevière (dir. publ.), *Intellectuel surréaliste (après 1945) : actes du séminaire du Centre de recherches sur le surréalisme*, Paris, Association pour l'étude du surréalisme et les auteurs, coll. « Les Pas perdus », 2008, p. 51-76.

———, *Corps et biens de Robert Desnos*, [Paris], Gallimard, coll. « Foliothèque », 2010.

BENAYOUN, Robert, *Érotique du surréalisme*, nouv. éd., Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1978.

BIRO, Adam et René PASSERON (dir. publ.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses universitaires de France ; Fribourg, Office du livre, 1982.

BLACHÈRE, Jean-Claude, *Les Totems d'André Breton : surréalisme et primitivisme littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1996.

BOMMERTZ, Claude, *Le Chant automatique d'André Breton et la tradition du haut dire : essai*, Leuven ; Paris, Peeters, coll. « Pleine marge », 2004.

BOMMERTZ, Claude et Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON (dir. publ.), *Regards / mises en scène dans le surréalisme et les avant-gardes*, Leuven, Peeters, coll. « Pleine marge », 2002.

BONNET, Marguerite, *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975.

BOUILLAGUET, Annick, « La Question de l'héritage : André Breton et l'automatisme mental », *Mélusine : cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme : Mexique, miroir magnétique*, n° 19, 1999, p. 325-345.

BOULESTREAU, Nicole, *La Poésie de Paul Éluard, la rupture et le partage 1913-1936*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XX^e siècle », 1985.

BROCHIER, Jean-Jacques, *L'Aventure des surréalistes : 1914-1940*, Paris, Stock, coll. « Les Grands auteurs », 1977.

BRUNEL, Pierre, *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. « Bibliothèque de l'imaginaire », 1982.

CALLE-GRUBER, Mireille, « Anamorphoses textuelles : les écarts de la lettre dans le Glossaire de Michel Leiris », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 42, avril 1980, p. 234-249.

CASSOU, Jean, « Propos sur le surréalisme », *La Nouvelle revue française*, n° 136, janvier 1925, p. 30-34.

———, *Picasso*, Paris, Hypérion, 1940.

CAWS, Mary Ann, « Techniques of Alienation in the Early Novels of Robert Desnos », *Modern Language Quarterly*, vol. 28, n° 4, 1967, p. 473-477.

———, *The Inner Theater of Recent French Poetry : Cendrars, Tzara, Péret, Artaud, Bonnefoy*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, coll. « Princeton Essays in European and Comparative Literature », 1972.

———, *The Surrealist Voice of Robert Desnos*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1977.

——— (dir. publ.), *Théorie, tableau, texte : de Jarry à Artaud*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « 20th, l'icosathèque », 1978.

———, « Passage d'un paysage à l'autre : réversibilité », dans Mary Ann CAWS (dir. publ.), *Le texte et son double*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « 20th, l'icosathèque », 1985, p. 39-66.

CHAPON, François, *Mystères et splendeurs de Jacques Doucet*, Paris, Lattès, 1984.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le Surréalisme et le roman : 1922-1950*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.

———, « L'Adunaton face à l'énigme et à l'impossibilité logique dans la prose narrative de Robert Desnos », dans Marie-Claire DUMAS (dir. publ.), « *Moi qui suis Robert Desnos* : permanence d'une voix : onze études », Paris, José Corti, 1987, p. 101-113.

——— (dir. publ.), *Lire le regard : André Breton et la peinture*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine marge », 1993.

———, « L'Envers du monde, l'envers de la langue : un "travail" surréaliste », dans Werner SPIES (dir. publ.), *La Révolution surréaliste : exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, 6 mars-24 juin 2002*, Paris, Centre Pompidou, 2002, p. 349-359.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, Françoise LE ROUX et Maïté VIENNE, *Inventaire analytique de revues surréalistes ou apparentées : le surréalisme autour du monde, 1929-1947*, Paris, CNRS, 1994.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline et Timothy MATHEWS (dir. publ.), *Violence, théorie, surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine marge », 1994.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline et Yves VADÉ (dir. publ.), *Pensée mythique et surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine marge », 1996.

- CHO, Yun-Kyung, « L'Écriture du corps dans la poésie surréaliste (Éluard, Desnos, Péret) : vers le "surcorporel" », thèse de doctorat, Paris, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, 2003.
- COHN, Ruby, « Surrealism and Today's French Theatre », *Yale French Studies : Surrealism*, n° 31, 1964, p. 159-165.
- COLLANI, Tania, *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2010.
- CONLEY, Katharine, « Chapter Four : Anamorphic Love : the Surrealist Poetry of Desire », dans Jennifer MUNDY (dir. publ.), *Surrealism : Desire Unbound*, Londres, Tate Publishing ; Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 101-203.
- , « "Not a Nervous Woman" : Robert Desnos and Surrealist Literary History », *South Central Review*, vol. 20, n°s 2-4, été-hiver 2003, p. 111-130.
- , *Robert Desnos, Surrealism, and the Marvelous in Everyday Life*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2003.
- CORTADE, Ludovic, *Antonin Artaud, la virtualité incarnée : contribution à une analyse comparée avec le mysticisme chrétien*, Paris ; Montréal, L'Harmattan, coll. « Arts & sciences de l'art », 2000.
- COSTICH, Julia Field, *The Poetry of Change : a Study of the Surrealist Works of Benjamin Péret*, Chapel Hill, U.N.C. Department of Romance Languages, coll. « North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures », 1979.
- COURTOT, Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, Paris, Le Terrain vague, 1965.
- DACHY, Marc (éd.), *Archives Dada : chronique*, Paris, Harzan, 2005.
- DIDIER, Béatrice et Jacques NEEFS (dir. publ.), *Manuscrits surréalistes : Aragon, Breton, Éluard, Leiris, Soupault*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 1995.
- DUCORNET, Guy, *Surréalisme et athéisme : « À la niche les glapisseurs de Dieu ! »*, [Paris], Ginkgo, coll. « Idées fixes », 2007.
- DUMAS, Marie-Claire, *Robert Desnos ou L'exploration des limites*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XX^e siècle », 1980.
- , « Surréalisme et stéréotype », dans Alain GOULET (dir. publ.), *Le Stéréotype : crise et transformations : actes du colloque* (Cerisy-la-Salle, 7-10 octobre 1993), Caen, Presses universitaires de Caen, 1994, p. 165-171.
- EBURNE, Jonathan Paul, *Surrealism and the Art of Crime*, Ithaca, Cornell University Press, 2008.

- EL HAMDI, Nahed, « Métaphore et surréalité chez Aragon », thèse de doctorat, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2008.
- EMMANUEL, Pierre, *Le Je universel chez Paul Éluard*, Paris, GLM, coll. « Théorie », 1948.
- Europe : Surréalisme*, n^{os} 475-476, novembre-décembre 1968.
- FAUCHEREAU, Serge, « Des questions pour aujourd'hui », *Digraphe : Naissance du surréalisme*, n^o 30, juin 1983, p. 18-23.
- FIELD, Albert, *The Official Catalog of the Graphic Works of Salvador Dali*, New York, Salvador Dalí Archives, 1996.
- GALLETTI, Marina, « Georges Bataille, le "vieil ennemi du dedans" », dans Catherine MAUBON (dir. publ.), *Tradizione e contestazione III, Canon et anti-canon, à propos du surréalisme et de ses fantômes : actes du colloque* (Sienne, 29-30 janvier 2009), Florence, Alinea editrice, 2009, p. 79-94.
- GENETTE, Gérard, « Signe : Singe », *Mimologiques : voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976, p. 351-375.
- GOUHIER, Henri Gaston, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, J. Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 1974.
- GRAULLE, Christophe, « André Breton et l'histoire littéraire : l'Histoire en ses œuvres vives », dans VENTRESQUE, Renée (dir. publ.), *Le Procès de l'histoire au XX^e siècle*, Montpellier, Université Paul Valéry-Montpellier III, 2005, p. 91-107.
- HARADA, Misao, « Regard et fantasme : quelques réflexions sur la théâtralité bretonienne », *Mélusine : cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme : Mexique, miroir magnétique*, n^o 19, 1999, p. 297-304.
- HOUDEBINE, Jean-Louis, « L'Ennemi du dedans (Bataille et le surréalisme : éléments, prises de partie) », *Tel Quel*, n^o 52, hiver 1972, p. 49-73.
- ITSUTSUI, Yosuke, « Entre transparence et matérialité : le corporel dans l'écriture automatique », *Études de langue et de littérature françaises*, n^o 80, 2002, p. 152-162.
- JAFFÉ, Hans Ludwig Cohn, *Pablo Picasso*, New York, H. N. Abrams, 1983.
- JAY, Martin, « The Disenchantment of the Eye: Surrealism and the Crisis of Ocularcentrism », *Visual Anthropology Review*, vol. 7, n^o 1, 1991, p. 15-38.
- JENNY, Laurent, « La Surréalité et ses signes narratifs », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, n^o 16, décembre 1973, p. 499-520.
- , *La Fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002.

- JOUFFROY, Alain, « La Collection André Breton », *L'Œil*, n° 10, octobre 1955, p. 32-39.
- KLEIBER, Pierre-Henri, Glossaire j'y serre mes gloses de Michel Leiris et la question du langage, Paris ; Montréal, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1999.
- LAGARDE, André et Laurent MICHARD, « L'Âge du surréalisme », *XX^e siècle : les grands auteurs français*, Paris, Bordas, [1962] 1965, p. 341-370.
- LALOU, René, Compte rendu de *L'Immaculée Conception*, d'André Breton et Paul Éluard (Paris, Éditions surréalistes, José Corti, 1930), *La Quinzaine critique des livres et des revues*, n° 31, 10 avril 1931, p. 363.
- La Nouvelle revue française : André Breton et le mouvement surréaliste*, n° 172, avril 1967, p. 589-964.
- LAPACHERIE, Jean-Gérard, « Un "Topos" de la pensée du XVIII^e siècle dans les textes "théoriques" d'André Breton », *Mélusine : cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme : L'Âge d'or – L'Âge d'homme*, n° 7, 1985, p. 219-224.
- LEGRAND, Gérard, *André Breton en son temps*, Paris, Le Soleil noir, coll. « Le Soleil noir », 1976.
- LE SIDANER, Louis, Compte rendu de *L'Immaculée Conception*, d'André Breton et Paul Éluard (Paris, Éditions surréalistes, José Corti, 1930), *La Nouvelle Revue critique*, mars 1931, p. 140-141.
- L'HEUREUX, France, « La Bibliothèque littéraire Jacques Doucet : lieu de mémoire du surréalisme ? », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008.
- MARCEL, Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Seuil, 1959.
- MARGOLIN, Jean-Claude, « Aspects du surréalisme au XVI^e siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance : travaux et documents*, vol. 39, n° 3, 1977, p. 503-530.
- Mélusine : cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme : Le Livre surréaliste : actes du colloque en Sorbonne* (juin 1981), n° 4, 1983.
- Mélusine : cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme : Raymond Roussel en gloire : actes du colloque* (Nice, juin 1983), n° 6, 1984.
- Mélusine : cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme : Lisible-visible*, n° 12, 1991.
- Mélusine : cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme : Merveilleux et surréalisme : actes du colloque* (Cerisy-la-Salle, 2 au 12 août 1999), n° 20, 2000.
- MONNEROT, Jules, *La Poésie moderne et le sacré*, Paris, Gallimard, 1945.

- MURAT, Michel, « Les Lieux communs de l'écriture automatique », dans Martine BERCOT (dir. publ.), *Littérature moderne, 1 : avant-garde et modernité*, Paris, Champion ; Genève, Slatkine, 1987, p. 123-134.
- , *Robert Desnos, les grands jours du poète*, Paris, José Corti, 1988.
- MURAT, Michel et Marie-Paule BERRANGER (dir. publ.), *Une Pelle au vent dans les sables du rêve : les écritures automatiques*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992.
- MUSEUM OF MODERN ART, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, The Museum of Modern Art, 1936.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1945.
- NAVILLE, Pierre, *La Révolution et les intellectuels*, nouv. éd. rev. et augm., [Paris], Gallimard, coll. « Idées », 1975.
- NÉE, Patrick, « Y a-t-il un "art poétique" surréaliste ? », *Études littéraires*, vol. 22, n° 3, 1990, p. 87-99.
- ORS, Eugenio d', *Pablo Picasso*, trad. de l'espagnol par Francisco Amunategui, Paris, Chroniques du jour, 1930.
- , *Pablo Picasso en tres revisiones*, Barcelone, El Acantilado, 2001 [1946].
- PAREJA RIOS, Patricia, « Une Approche du surréalisme à la lumière du corps (1^{re} partie) », *Les Lettres Romanes*, vol. 55, n°s 1-2, février-mai 2001, p. 75-85.
- , « Une Approche du surréalisme à la lumière du corps (2^e partie) », *Les Lettres Romanes*, vol. 55, n°s 3-4, août-novembre 2001, p. 283-293.
- PARENT, Stéphanie, « L'Écriture automatique des *Champs magnétiques* d'André Breton et de Philippe Soupault », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1997.
- , « Collages et faits divers surréalistes », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, septembre 2009, n° 159, p. 287-298.
- PIERRE, José, *André Breton et la peinture*, Lausanne ; [Paris], L'Âge d'homme, coll. « Cahier des avant-gardes », 1987.
- PIERROT, Jean, *Le Rêve : de Milton aux surréalistes*, Paris ; Bruxelles ; Montréal, Bordas, coll. « Thématique », 1973.
- POUPARD-LIEUSSOU, Yves et Michel SANOUILLET (éd.), *Documents dada*, Paris, Weber, 1974.

- RABINOVITCH, Celia, *Surrealism and the Sacred : Power, Eros, and the Occult in Modern Art*, Boulder (Colorado) ; Oxford, Icon Editions/Westview Press, 2002.
- RACHILDE, Compte rendu des *Champs magnétiques*, d'André Breton et Philippe Soupault (Paris, Sans pareil, 1920), *Mercure de France*, vol. 144, n° 538, 15 novembre 1920, p. 196-197.
- RANDALL, Michael, « Des "Fatrasies" surréalistes ? », *Littérature*, n° 108, décembre 1997, p. 35-50.
- RIFFATERRE, Michael, « La Métaphore filée dans la poésie surréaliste », *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 217-234.
- , « Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 235-249.
- ROBERT, Bernard-Paul, *Le Surréalisme désocculté : Manifeste du surréalisme, 1924*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1975.
- , *Antécédents du surréalisme*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1988.
- ROLLAND DE RENÉVILLE, André, *L'Expérience poétique*, Genève, La Baconnière, 1948 [1938].
- RUBIO, Emmanuel, « Hegel, l'amour et *Le Paysan de Paris* », dans Édouard BÉGUIN et Suzanne RAVIS (dir. publ.), *L'Atelier d'un écrivain. Le XIX^e siècle d'Aragon : actes du colloque ERITA* (Lyon, 13-15 décembre 2001), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003, p. 55-69.
- , *Les Philosophies d'André Breton : (1924-1941)*, Lausanne ; Paris, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2009.
- RUFFA, Astrid, *Dalí et le dynamisme des formes : l'élaboration de l'activité paranoïaque-critique dans le contexte socioculturel des années 1920-1930*, [Dijon], Presses du réel, coll. « Inflexion », 2009.
- SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, Nice, Centre XX^e siècle, 1980.
- SCHMIDT-BURKHARDT, Astrit, « Ancêtres du surréalisme : la liste de liquidation ou la généalogie du modernisme », *Revue d'esthétique*, n° 42, 2002, p. 127-135.
- SLAVKOVA-MONTEXIER, Iveta, « L'Homme n'est peut-être pas au centre de l'univers : la crise de l'humanisme et de l'Homme nouveau des avant-gardes (1909-1930) », thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1, 2006.
- TEIXEIRA, Vincent, *Georges Bataille, la part de l'art : la peinture du non-savoir*, Paris ; Montréal, L'Harmattan, coll. « L'Ouverture philosophique », 1997.
- TINEL, André, « Format écolier », *Cahiers Dada surréalisme*, n° 1, 1966, p. 76-91.

- TONELLI, Franco, *L'Esthétique de la cruauté : études des implications esthétiques du Théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud*, Paris, A.-G. Nizet, 1972.
- TONNET-LACROIX, Éliane, « La Culture classique chez quelques surréalistes », *Mélusine : cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme : Cultures – contre-cultures*, n° 16, 1997, p. 154-170.
- UNIVERSITÉ DES LANGUES ET LETTRES, *Le Surréalisme dans le texte : actes du colloque*, (Grenoble, 15-17 mai 1975), Grenoble, Université des langues et lettres, coll. « Publications de l'Université des langues et lettres de Grenoble », 1978.
- VIGÉE, Claude, « L'Invention poétique et l'automatisme mental », *Modern Language Notes*, vol. 75, n° 2, février 1960, p. 143-154.
- VIRMAUX, Alain, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1977.
- WENT-DAOUST, Yvette, « Les Mystères de l'amour : drame surréaliste », *Neophilologus*, vol. 67, n° 2, avril 1983, p. 186-203.

7.2 Sur le baroque

- ADAM, Antoine, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Genève, Slatkine reprints, 1965 [1935].
- BALDENSPERGER, Fernand, « Pour une "revaluation" littéraire du XVII^e siècle classique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 44, 1937, p. 1-15.
- BAZIN, A., « Le Poète Théophile », *Revue de Paris*, vol. 11, novembre 1839, p. 171-182.
- BÉLANGER, Anne, *Bomarzo ou Les Incertitudes de la lecture : figure de la meraviglia dans un jardin maniériste du XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Études et essais sur la Renaissance », 2007.
- BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, préf. d'Irving Wohlfarth, trad. de l'allemand par Sibylle Muller et André Hirt, Paris, Flammarion, coll. « La Philosophie en effet », 1985.
- BONFAIT, Olivier et Hélène ROUSTEAU-CHAMBON (dir. publ.), *Simon Vouet en Italie : actes du colloque international* (Nantes, 6-8 décembre 2008), Rennes, Presses universitaires de Rennes ; Paris, Institut national d'histoire de l'art, coll. « Art & société », 2011.
- BORINSKI, Karl, *Mittelalter, Renaissance, Barock* [Moyen-âge, Renaissance, Baroque], t. 1 de *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt* [L'Antique dans la poétique et dans la théorie

de l'art depuis la fin de l'Antiquité classique jusqu'à Goethe et Wilhelm von Humboldt], Leipzig, Dieterich, 1914.

BOUTROUE, Marie-Élisabeth, « Le Cabinet d'Ulisse Aldrovandi et la construction du savoir », dans Pierre MARTIN et Dominique MONCOND'HUY (dir. publ.), *Curiosité et cabinets de curiosités*, Neuilly, Atlande, 2004, p. 43-63.

BREMOND, Henri, *L'Humanisme dévot (1580-1660)*, t. 1 d'*Histoire littéraire du sentiment religieux en France : depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris, Bloud et Gay, 1916.

———, *L'Invasion mystique (1590-1620)*, t. 2 d'*Histoire littéraire du sentiment religieux en France : depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1967 [1916].

BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *La Raison baroque : de Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1984.

———, *La Folie du voir : une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 2002.

BURCKHARDT, Jacob, *Der Cicerone : eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* [Le Cicerone : un guide pour apprécier l'art de l'Italie], Bâle, Schweighauser, 1855.

———, *Art moderne*, t. 2 de *Le Cicerone : guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, trad. de l'allemand par Auguste Gérard, Paris, Firmin-Didot, 1892.

CASSOU, Jean, « Eugenio d'Ors, écrivain castillan », *Mercure de France*, vol. 176, n° 635, 1^{er} décembre 1924, p. 541-543.

———, « Apologie de l'art baroque (Première partie) », *L'Amour de l'art*, vol. 8, n° 10, octobre 1927, p. 349-354.

———, « Apologie de l'art baroque (Deuxième partie) », *L'Amour de l'art*, vol. 8, n° 11, novembre 1927, p. 417-423.

———, « La Pensée d'Eugenio d'Ors », *Bibliothèque universelle et revue de Genève*, juillet-décembre 1929, p. 385-390.

———, *Panorama de la littérature espagnole contemporaine*, Paris, Kra, coll. « Panoramas des littératures contemporaines », 1929.

———, « Chronique artistique », *La Revue hebdomadaire*, vol. 40, n° 14, avril 1931, p. 109-114.

ČERNÝ, Václav, « Les Origines européennes des études baroquistes », *Revue de littérature comparée*, n° 24, 1950, p. 25-45.

CERTEAU, Michel de, *La Fable mystique : XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1982.

- , (éd.), *La Possession de Loudun*, [Paris], Gallimard ; Julliard, coll. « Archives », 1989.
- CHASLES, Philarète, « Les Victimes de Boileau : I. Les Goinfres, Marc-Antoine Gérard de Saint-Amant », *Revue des deux mondes*, vol. 18, 15 juin 1839, p. 753-759.
- , « Les Victimes de Boileau : II. Les Libertins, Théophile de Viau », *Revue des deux mondes*, vol. 19, 1^{er} août 1839, p. 355-405.
- , « Le Marino », *Revue des deux mondes*, vol. 23, 15 août 1840, p. 581-608.
- CHAUBET, François, *Paul Desjardins et les décades de Pontigny*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000.
- CLÉMENT, Michèle, *Une Poétique de crise : poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », 1996.
- CLOSSON, Marianne, *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 2000.
- COTTEGNIES, Line, *L'Éclipse du regard : la poésie anglaise du baroque au classicisme (1625-1660)*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand siècle », 1997.
- COURAJOD, Louis, « Troisième leçon : le baroque », *Origines de l'art moderne*, t. 3 de *Leçons professées à l'école du Louvre (1887-1896)*, éd. d'Henry Lemonnier et André Michel, Paris, Alphonse Picard et fils, 1903, p. 65-70.
- CROCE, Benedetto, *Lirici Marinisti* [Marinistes lyriques], Bari, Giuseppe Laterza, coll. « Scrittori d'Italia », 1968 [1910].
- , « Il Concetto del barocco » [Le Concept du baroque], *La Critica : rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce* [La Critique : revue de littérature, d'histoire et de philosophie dirigée par B. Croce], vol. 23, 1925, p. 129-130.
- , « Rivista bibliografica : Werner Weisbach – Barock als Stilphänomen (nella Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte) », [Revue bibliographique : Werner Weisbach – Le baroque en tant que phénomène de style (dans le Magazine trimestriel allemand de la littérature et de l'histoire intellectuelle)], *La Critica : rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce* [La Critique : revue de littérature, d'histoire et de philosophie dirigée par B. Croce], vol. 23, 1925, p. 366-368.
- , *Storia della età barocca in Italia : pensiero, poesia e letteratura, vita morale* [Histoire de l'âge baroque en Italie : la pensée, la poésie et la littérature, la vie morale], Bari, Giuseppe Laterza, 1953 [1929].
- , *Essais d'esthétique*, trad. de l'italien par Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991.

- DEHENNIN, Elsa, *La Résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Paris, Didier, 1962.
- DERSON, Didier, « Le Roman sadien : une renaissance de l'esthétique baroque ? », *L'Information littéraire*, vol. 53, n° 4, 2001, p. 26-36.
- DESJARDINS, Lucie, *Le Corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval ; Paris, L'Harmattan, 2001.
- , « Chapitre XI : Un Chemin à parcourir : voyages imaginaires et topographies morales au XVII^e siècle », dans Audrey CAMUS et Rachel BOUVET (dir. publ.), *Topographies romanesques*, Québec, Presses de l'Université de Québec ; Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 155-169.
- , (dir. publ.), *Figures du monde renversé de la Renaissance aux Lumières : actes du colloque du Musée de la civilisation* (Québec, 11-13 novembre 2010), Paris, Hermann, à paraître.
- DOESBURG, Theo van, *Classique-baroque-moderne*, Anvers, de Sikkels ; Paris, L. Rosenberg, 1921.
- DOMINGUEZ LEIVA, Antonio, *Décapitations : du culte des crânes au cinéma gore*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 2004.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Maniérisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1979.
- , *Le Baroque : profondeurs de l'apparence*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Images », 1993.
- DU COLOMBIER, Pierre, « David ou le faux antique », *Revue critique des idées et des livres*, vol. 21, n° 122, 10 mai 1913, p. 257-279.
- , « Les Beaux arts : une réhabilitation de l'architecture baroque », *Revue critique des idées et des livres*, vol. 34, n° 196, janvier 1922, p. 55-58.
- , « Les Beaux arts : M. Lemonnier et l'art du grand siècle », *Revue critique des idées et des livres*, vol. 35, n° 211, avril 1923, p. 247-251.
- DUMORA, Florence, « Entre clarté et illusion : l'*enargeia* au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 28, automne 1996, p. 75-94.
- , *L'Œuvre nocturne : songe et représentation au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2005.
- , « Faire l'histoire du rêve », dans Nathalie DAUVOIS et Jean-Philippe GROSPERRIN (dir. publ.), *Songes et songeurs (XIII^e-XVIII^e siècle)*, [Québec], Presses de l'Université Laval, coll. « La République des lettres. Symposiums », 2003, p. 15-32.

- DURAND-LAPIE, Paul, *Saint-Amant, son temps, sa vie, ses poésies, 1594-1661*, Paris, C. Delagrave, 1898.
- DURAND-LAPIE, Paul et Frédéric LACHÈVRE, *Deux homonymes du XVII^e siècle : François Maynard, président au présidial d'Aurillac, membre de l'Académie française, et François Ménard, avocat à la cour de Parlement de Toulouse et au présidial de Nîmes, étude bibliographique*, Paris, H. Champion, 1899.
- ELBÉE Jean d', « Le Sourd et le muet (Notes parallèles sur Goya et Delacroix) », *La Revue hebdomadaire*, vol. 7, n° 27, 5 juillet 1930, p. 5-32.
- FIERENS, Paul, « À Pontigny : entretiens sur le Baroque », *Les Nouvelles littéraires artistiques et scientifiques*, 29 août 1931, p. 8.
- FLOECK, Wilfried, *Esthétique de la diversité : pour une histoire du baroque littéraire en France*, trad. de l'allemand par Gilles Floret, Paris ; Seattle ; Tubingue, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1989.
- FOCSA, François, « Eugenio d'Ors et la peinture », *La Revue hebdomadaire*, vol. 12, n° 49, 3 décembre 1927, p. 112-115.
- FORESTIER, Georges, « Le Rêve littéraire du baroque au classicisme : réflexes typologiques et enjeux esthétiques », *Revue des sciences humaines : rêver en France au XVII^e siècle*, vol. 82, n° 211, juillet-septembre 1988, p. 213-235.
- , *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, 2^e éd. augm., Genève, Droz, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990 [1966].
- GAUTIER, Théophile, « Littérature : François Villon », *La France Littéraire*, vol. 11, janvier-février 1834, p. 39-75.
- , « Miscellanées : Scallion de Virbluneau », *La France Littéraire*, vol. 11, janvier-février 1834, p. 379-399.
- , « Galerie Poétique : Théophile de Viau », *La France Littéraire*, vol. 12, mars-avril 1834, p. 330-364.
- , « Littérature : Théophile de Viau II », *La France Littéraire*, vol. 13, mai-juin 1834, p. 257-282.
- , « Littérature : Le Père Pierre de Saint-Louis », *La France Littéraire*, vol. 15, septembre-octobre 1834, p. 5-27.
- , « Grotesques : Saint-Amant », *La France Littéraire*, vol. 15, septembre-octobre 1834, p. 261-287.

- , « Grotesques : Cyrano de Bergerac », *La France Littéraire*, vol. 16, novembre-décembre 1834, p. 120-146.
- , « Grotesques : Colletet, l'un des quarante de l'Académie », *La France Littéraire*, vol. 17, janvier-février 1835, p. 295-322.
- , « Grotesques : Georges de Scudéry », *La France Littéraire*, vol. 20, juillet-août 1835, p. 106-142.
- , « Grotesques : Chapelain », *La France Littéraire*, vol. 21, septembre-octobre 1835, p. 92-128.
- , « Paul Scarron », *Revue des deux mondes*, nouvelle série, vol. 7, juillet-septembre 1844, p. 192-232.
- , *Les Grotesques*, 3^e éd., Paris, Michel Lévy frères, 1853 [1844].
- , « Saint-Amant : 1599-1660 », dans Eugène CRÉPET (dir. publ.), *Deuxième période : de Ronsard à Boileau*, t. 2 de *Les Poètes français : recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours*, préf. de Charles-Augustin Sainte-Beuve, Paris, Gide, 1861, p. 501-505.
- , « Théophile de Viau : 1590-1626 », dans Eugène CRÉPET (dir. publ.), *Deuxième période : de Ronsard à Boileau*, t. 2 de *Les Poètes français : recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours*, préf. de Charles-Augustin Sainte-Beuve, Paris, Gide, 1861, p. 443-448.
- , « Théâtre-français : Représentation pour le 255^e anniversaire de la naissance de Pierre Corneille : *Nicomède*, *L'Illusion comique*, fragment de *Don Sanche*, Discours de Racine », *Le Moniteur universel*, 10 juin 1861.
- GENETTE, Gérard, « L'Univers réversible », *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976 [1966], p. 9-20.
- , « Complexe de Narcisse », *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976 [1966], p. 21-28.
- , « "L'or tombe sous le fer" », *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976 [1966], p. 29-38.
- , « Hyperboles », *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976 [1966], p. 245-252.
- GHEERAERT, Tony, « Pascal et les reines du village : baroque et maniérisme à Port-Royal », *Études Épistémè : Baroque/s et maniérisme/s littéraires : tonner contre ?*, n° 9, printemps 2006, p. 285-305.
- GIBERT, Bertrand, *Le Baroque littéraire français*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Série Lettres », 1997.

- GILLET, Louis, « M. Benedetto Croce et l'Italie "baroque" », *Revue des deux mondes*, vol. 59, septembre-octobre 1930, p. 453-464.
- GOLDIN, Jeanne, *Cyrano de Bergerac et l'art de la pointe*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973.
- GREEN, Eugène, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- GURLITT, Cornelius, *Geschichte des barockstiles in Italien* [Histoire du style baroque en Italie], Stuttgart, Ebner & Seubert, 1887.
- , *Geschichte des barockstiles und des rococo in Deutschland* [Histoire du style baroque et rococo en Allemagne], Stuttgart, Ebner & Seubert, 1889.
- HALLYN, Fernand, « Anamorphose et allégorie », *Revue de littérature comparée*, vol. 56, n° 3, juillet-septembre 1982, p. 319-330.
- HOUDARD, Sophie, *Les Sciences du diable : quatre discours sur la sorcellerie : XV^e-XVII^e siècle*, préf. d'Alain Boureau, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Histoire », 1992.
- JACQUOT, Jean, « "Le Théâtre du monde" de Shakespeare à Calderón », *Revue de littérature comparée*, vol. 31, n° 3, juillet-septembre 1957, p. 341-372.
- KNECHT, Herbert H., *La Logique chez Leibniz : essai sur le rationalisme baroque*, Lausanne, L'Âge d'homme ; [Paris], [Centre de diffusion de l'édition], coll. « Dialectica », 1981.
- KURZ, Otto, « Barocco : storia di una parola » [Le Baroque : histoire d'un mot], *Lettere italiane* [Lettres italiennes], vol. 12, n° 4, octobre-décembre 1960, p. 414-444.
- KUTSCHER, Arthur, *Das salzburger Barocktheater* [Le Théâtre baroque de Salzbourg], Vienne, Rikola Verlag, 1924.
- LABITTE, Charles, « Simples essais d'histoire littéraire : VII. Le Grotesque en littérature », *Revue des deux mondes*, vol. 8, 1^{er} novembre 1844, p. 495-516.
- , « Le Grotesque en littérature », *Études littéraires*, t. 2, Paris, Joubert, 1846, p. 313-399.
- LAFOND, Jean et Augustin REDONDO (dir. publ.), *L'Image du monde renversé et les représentations littéraires et para-littéraires, de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e : actes du colloque international organisé par le Groupe de recherche Civilisation et Renaissance de l'Université François Rabelais (Tours, 17-19 novembre 1977)*, Paris, J. Vrin, coll. « De Pétrarque à Descartes », 1979.
- LARBAUD, Valéry, « Notes sur Maurice Scève », *Commerce*, n° 5, automne 1925, p. 211-214.
- , « Notes sur Maurice Scève », *Ce Vice impuni, la lecture. Domaine français*, Paris, Gallimard, 1941, p. 53-110.

- , « Le Vain travail de voir divers pays », *Commerce : cahiers trimestriels*, n° 6, hiver 1925, p. 27-79.
- , « Jaune Bleu Blanc : Le Vain travail de voir divers pays », *Œuvres*, préf. de Marcel Arland, éd. de G. Jean-Aubry et Robert Mallet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 850-875.
- LARBAUD, Valéry et Alfonso REYES, *Correspondance : 1923-1952*, préf. de Marcel Bataillon, éd. de Paulette Patout, Paris, Didier, coll. « Études de littérature étrangère et comparée », 1972.
- LEBÈGUE, Raymond, « La Tragédie "shakespearienne" en France au temps de Shakespeare : I », *Revue bimensuelle des cours et conférences*, vol. 38, n° 13, 15 juin 1937, p. 385-404.
- , « La Tragédie "shakespearienne" en France au temps de Shakespeare : II-III. La Tragédie irrégulière après 1620 », *Revue bimensuelle des cours et conférences*, vol. 38, n° 15, 15 juillet 1937, p. 621-628.
- , « La Tragédie "shakespearienne" en France au temps de Shakespeare : IV. Le Triomphe des bienséances », *Revue bimensuelle des cours et conférences*, vol. 38, n° 16, 30 juillet 1937, p. 683-695.
- , « De la Renaissance au classicisme : le théâtre baroque en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance : travaux & documents*, vol. 2, 1942, p. 161-184.
- , « La Poésie baroque en France », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 1, juillet 1951, p. 23-34.
- LEFÈVRE, Frédéric, « Une Heure avec Eugenio d'Ors », *Les Nouvelles littéraires artistiques et scientifiques*, 27 octobre 1928, p. 1 et p. 6.
- LEVILLAIN, Henriette, *Qu'est-ce que le baroque ?*, Paris, Klincksieck, coll. « Klincksieck études », 2003.
- LEVY, Hanna, *Henri Wölfflin : sa théorie, ses prédécesseurs : thèse pour le doctorat d'université présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*, Rottweil, Rothschild, 1936.
- Littératures classiques : la voix au XVII^e siècle*, n° 12, 1990.
- Littératures classiques : le baroque en question(s)*, n° 36, printemps 1999.
- MAGNI, Giulio, *Il Barocco a Roma nell'architettura e nella scultura decorativa* [Le Baroque à Rome dans l'architecture et la sculpture décorative], 3 t., Turin, C. Crudo, 1911-1913.
- MAILLARD, Jean-François, *Essai sur l'esprit du héros baroque (1580-1640) : le même et l'autre*, Paris, Nizet, 1973.

- MÂLE, Émile, *L'Art religieux après le concile de Trente : étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, A. Colin, 1932.
- MALKIEL-JIRMOUNSKY, Myron, « Un Grand théoricien d'art : Heinrich Wölfflin », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 8, juillet-décembre 1932, p. 233-244.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (dir. publ.), *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise : variations et résurgences : actes de colloque* (Valenciennes, 1979), Tübingen, G. Narr ; Paris, Jean-Michel Place, coll. « Études littéraires françaises », 1980.
- MICHEL, André (dir. publ.), *L'Art en Europe au XVII^e siècle*, t. 6 d'*Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1921.
- MOREL, Jacques, « Le Songe au théâtre : I- La Présentation scénique du songe dans les tragédies françaises au XVII^e siècle », *Revue d'Histoire du théâtre*, vol. 3, 1951, p. 153-161.
- MOSER, Walter et Nicolas GOYER (dir. publ.), *Résurgences baroques*, Bruxelles, Lettre volée, coll. « Essais », 2001.
- MUSÉES DE LA COUR D'OR, *Enigma : Monsù Desiderio : un fantastique architectural au XVII^e siècle*, Metz, Musées de Metz ; Éditions Serpenoise, 2004.
- NENCIONI, Enrico, « Torquato Tasso », dans ANONYME, *Storia* [Histoire], t. 1 de *La Vita Italiana nel cinquecento : conferenze tenute a Firenze nel 1893* [La Vie italienne au XVI^e siècle : conférences tenues à Florence en 1893], Milan, Fratelli Treves, 1894, p. 369-408.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1986 [1940].
- NODIER, Charles, « Cyrano de Bergerac », *Revue de Paris*, vol. 29, août 1831, p. 38-56.
- NOVÁK, Arne, *Praha barokní*, Prague, Mánes, 1915.
- , *Prague baroque*, 4^e éd., trad. du tchèque par Josefa Hrdinová, Prague, F. Borový, 1947 [1920].
- ORS, Eugenio d', *La Vie de Goya*, trad. de l'espagnol par Marcel Cavayon, Paris, Gallimard, 1912.
- , *L'Art de Goya : Goya, peintre baroque, Goya, peintre européen, Goya, peintre des regards*, trad. de l'espagnol par M. et Mme Jean Sarrailh, Paris, Delagrave, 1928.
- , *La Vie brève, almanach*, trad. de l'espagnol par Jean Cassou, Madrid ; Paris ; Buenos-Aires, a expensas de la agrupación de Amigos del libro de arte, 1928.
- , *Coupole et monarchie*, Paris, Librairie de France, 1929.

- , *Jardin des plantes*, trad. de l'espagnol par Jean Cassou, Francis de Miomandre et Mercédès Legrand, Paris, Fourcade, 1930.
- , *Trois heures au musée du Prado : itinéraire esthétique*, trad. de l'espagnol par M. et Mme Jean Sarrailh, Paris, Delagrave, 1939 [1927].
- , *Novísimo Glosario*, Madrid, Aguilar, 1946.
- , *Du Baroque*, nouv. éd., trad. de l'espagnol par Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983 [1935].
- , *Lo Barroco*, préf. d'Alfonso E. Pérez Sánchez, Madrid, Tecnos, coll. « Metropolis », 1993.
- PANOFKY, Erwin, « What is Baroque ? », *Three Essays on style*, éd. d'Irving Lavigne, Cambridge (Massachusetts) ; Londres, MIT Press, 1995, p. 17-90.
- PEMBLE, John, *Shakespeare Goes to Paris : How the Bard Conquered France*, Londres ; New York, Hambledon and London, 2005.
- PERRIER, Simone, « Jeux de l'ordre et du désordre : l'*adynaton* dans la poésie lyrique et la tragédie du XVI^e siècle », dans Gabriel-André PÉROUSE et Francis GOYET (dir. publ.), *Ordre et désordre dans la civilisation de la Renaissance : actes du colloque Renaissance, Humanisme, Réforme* (Nice, septembre 1993), Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1996, p. 223-237.
- PITROU, Robert, Compte rendu de *Heinrich Wölfflin*, de Franz Landsberger (Berlin, Elena Gottschalk Verlag, 1924), *Revue germanique*, n° 2, juin 1925, p. 504-505.
- PLATT, Peter G., « "Not before Either Known or Dreamt of" : Francesco Patrizi and the Power of Wonder in Renaissance Poetics », *The Review of English Studies*, vol. 43, n° 171, août 1992, p. 387-394.
- PLAZENET, Laurence, *La Littérature baroque*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 2000.
- RAYMOND, Marcel, *Baroque & renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1985 [1955].
- Revue des sciences humaines : revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation : Le Baroque*, n°s 55-56, juillet-décembre 1949.
- REYES, Alfonso, *Cuestiones gongorinas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927.
- REYMOND, Marcel, « L'Art de la Contre-Réforme : ses caractères généraux : I- Italie », *Revue des deux mondes*, vol. 2, mars-avril 1911, p. 391-413.
- , « L'Art de la Contre-Réforme : ses caractères généraux : II- France », *Revue des deux mondes*, vol. 4, juillet-août 1911, p. 37-61.
- , *Le Bernin*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, coll. « Les Maîtres de l'art », [1911].

- , *De Michel-Ange à Tiepolo*, Parie, Librairie Hachette et Cie, 1912.
- , « L'Art romain du XVII^e siècle », *Revue des deux mondes*, vol. 8, mars-avril 1912, p. 388-421.
- RIEGL, Alois, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Vienne, A. Schroll, 1908.
- , *L'Origine de l'art baroque à Rome*, préf. de Paul Philippot, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Klincksieck, coll. « L'Esprit et les formes », 2005.
- ROBIN, Marcel, Compte rendu de *La Ben plantada*, de Xenius (Eugèni d'Ors), (Barcelone, Verdaguer, 1912), *Mercure de France*, vol. 96, no 353, 1er mars 1912, p. 209-210.
- ROCHER, Gregory de, « L'Anamorphose : vers une précision de la définition du baroque », *Revue des langues romanes*, vol. 83, 1979, p. 87-93.
- ROGER-MARX, Claude, Compte rendu de *Le Dessin et la gravure modernes en France*, d'Adolphe Basler et Charles Kunstler (Paris, Crès, 1930), *La Quinzaine critique des livres et des revues*, n° 25, 10 janvier 1930, p. 127-128.
- ROUSSET, Jean, « L'Eau et le soleil dans le paysage des poètes », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 6, 1954, p. 49-55.
- , *L'Intérieur et l'extérieur : essais sur la poésie et le théâtre au XVII^e siècle*, nouv. éd., Paris, José Corti, 1976 [1968].
- , *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1989 [1953].
- , *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, 1998.
- , *L'Aventure baroque*, éd. de Michel Jeanneret, Genève, Éditions Zoe, 2006.
- RUBIN, David Lee, *The Knot of Artifice : a Poetic of the French Lyric in the Early 17th Century*, Columbus, Ohio State University Press, 1981.
- SAYCE, Richard, « Maniérisme et périodisation : quelques réflexions générales », dans COLLOQUE INTERNATIONAL D'ÉTUDES HUMANISTES, *Renaissance, maniérisme, baroque : actes du XI^e Stage international* (Tours, 1968), Paris, J. Vrin, coll. « De Pétrarque à Descartes », 1972, p. 43-54.
- SCHNEEBERGER, Adolphe, *Eugène d'Ors, le philosophe et l'artiste*, Barcelone, Heinrich, 1920.
- SIGURET, Françoise, *L'Œil surpris : perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, éd. rev. et augm., Paris, Klincksieck, coll. « Théorie et critique à l'âge classique », 1993.
- SIMONE, Franco, *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia*, Milano, Mursia, 1968.

- SOUILLER, Didier, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1988.
- SPOERRI, Theophil, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso : Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung* [Renaissance et baroque dans l'Arioste et le Tasse : tentative d'application de la visualisation de Wölfflin], Berne, Paul Haupt, 1922.
- TAPIÉ, Victor-Lucien, *Baroque et Classicisme*, préf. de Marc Fumaroli, Paris, Le Livre de poche, coll. « Le Livre de poche. Collection Pluriel », 1980 [1957].
- The Bulletin of the International Committee of Historical Sciences : le second Congrès international d'histoire littéraire (Les périodes dans l'histoire littéraire depuis la Renaissance)*, vol. 9, n° 36, septembre 1937.
- THIERRY, Édouard, « 255^e anniversaire de la naissance de Corneille », *Le Moniteur universel*, 4 juin 1861.
- THOMAS, Lucien-Paul, « La Genèse de la philosophie et le Symbolisme dans "La Vie est un Songe" de Calderón », dans ANONYME, *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte à l'occasion de son 25^e anniversaire d'enseignement*, t. 2, Paris, Honoré Champion, 1910, p. 751-783.
- , *Gongora [sic] et le Gongorisme considérés dans leurs rapports avec le Marinisme*, Paris, Honoré Champion, 1911.
- VAN DELFT, Louis, *Littérature et anthropologie : nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1993.
- , *Les Spectateurs de la vie : généalogie du regard moraliste*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Collections de la République des lettres », 2005.
- , *Les Moralistes : une apologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2008.
- VENET, Gisèle, « Shakespeare, maniériste et baroque ? », *XVII-XVIII : Bulletin de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, vol. 55, n° 55, 2002, p. 7-25.
- VUILLEUMIER, Florence, « Les Conceptismes », dans Marc FUMAROLI (dir. publ.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne : 1450-1950*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 517-537.
- WALZEL, Oskar, « Shakespeares dramatische Baukunst » [Architecture dramatique de Shakespeare], *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* [Annuaire de la société allemande de Shakespeare], n° 52, 1916, p. 3-35.
- , « L'Architecture du drame shakespearien », trad. de l'allemand par Axel Nesme, *Littérature*, n° 105, mars 1997, p. 83-101.

WEISBACH, Werner, *Arte barroco en Italia, Francia, Alemania y España* [L'Art baroque en Italie, en France, en Allemagne et en Espagne], Barcelone, Labor, 1934.

WELLEK, René, « The Concept of Baroque in Literary Scholarship », *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, n° 2, décembre 1946, p. 77-109.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance und Barock : eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* [Renaissance et baroque : une enquête sur la nature et l'origine du style baroque en Italie], Munich, T. Ackermann, 1888.

———, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* [Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style dans l'art moderne], Munich, Bruckmann, 1915.

———, « Classique et baroque », trad. de l'allemand par Claire et Marcel Raymond, *Lettres*, n° 3, 15 juillet 1944, p. 11-25.

———, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, trad. de l'allemand par Claire et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Idées, arts », 1966 [1952].

———, *Renaissance et baroque*, préf. de Bernard Teyssèdre, trad. de l'allemand par Guy Ballangé, Brionne, G. Monfort, coll. « Imago mundi », 1985 [1961].

7.3 Sur le surréalisme et le baroque

7.3.1 Programme des séances du séminaire « Le Surréalisme : un baroque du XX^e siècle ? », organisé par le Centre de Recherches sur le surréalisme, à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2010-2012.

VUILLEMIN, Jean-Claude et Diana VLASIE, « Baroque : un concept surréaliste ? Débat sur le baroque surréaliste », 5 novembre 2010.

DUWA, Jérôme, « Simon Hantaï : le surréalisme et le pli », 26 novembre 2010.

DUVAL, Bruno et Caroline BARBIER DE REULLE, « Maurice Fourré baroque ? Dali baroque ? », 10 décembre 2010.

TAMINIAUX, Pierre, « *Pierre de soleil* d'Octavio Paz : baroque et tentation de l'épure », 28 janvier 2011.

PY, Françoise, « Le Corps grotesque chez Jindrich Styrsky : l'hybride, le composite, le chimérique comme figures du baroque chez quelques artistes surréalistes », 25 mars 2011.

CASTANT, Alexandre et Iwona CASTANT, « Mandiargues surréaliste baroque », 29 avril 2011.

COLVILLE, Georgiana, « Animal, végétal, minéral, tout se tient : le baroque selon Léonora Carrington et Remedios Varo », 20 mai 2011.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine, Georges BLOESS, Henri BÉHAR, Olivier PENOT-LACASSAGNE, Françoise PY, Maryse VASSEVIÈRE, « Table ronde : bilan sur le baroque surréaliste », 17 juin 2011.

ADAMOVICZ, Elza, « Le Corps grotesque chez Jindrich Styrsky », 14 octobre 2011.

OPRESCU, Florin et Barbara SAFAROVA, « Benjamin Fondane », « Le Surréalisme tchèque », 18 novembre 2011.

VASSEVIÈRE, Maryse, « Le Baroque aragonien », 16 décembre 2011.

BLOESS, Georges et Françoise PY, « Baroque de l'écriture : Max Ernst », 20 janvier 2012.

BISERNI, Marcella, « Jeu de cartes et magie baroque du surréalisme », 9 mars 2012.

MESIERZ, Michaël, « Julien Gracq et l'esprit baroque : affinités et dépassements », 13 avril 2012.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine et Olivier PENOT-LACASSAGNE, « Table ronde : modernités du baroque », 11 mai 2012.

SAAD, Gabriel, « Baroque et surréalisme : pour aller plus loin », 8 juin 2012.

7.3.2 Articles et ouvrages

CAWS, Mary-Ann, « Du Geste baroque au geste surréaliste : doigt qui recueille, œil qui ondoie », *Mélusine : cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme : Émission-réception*, n° 1, 1980, p. 199-212.

———, *The Eye in the Text : Essays on Perception, Mannerist to Modern*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, coll. « Princeton essays on the arts », 1981.

———, *The Surrealist Look : an Erotics of Encounter*, Cambridge (Massachusetts) ; Londres, The MIT Press, 1997.

CONLEY, Katharine, « Going for Baroque in the Twentieth Century : from Desnos to Brossard », *Quebec Studies*, n° 31, printemps-été 2001, p. 12-23.

IZCARAY, Jésus, « Une Anticipation surréaliste dans les songes de Quevedo », *Europe : Surréalisme*, n° 475-476, novembre-décembre 1968, p. 247-253.

KOLUDZKI, Boris, « La Quête de l'imaginaire dans les premiers contes d'André Pieyre de Mandiargues », mémoire de maîtrise, Paris, Université Paris 7 Denis Diderot, 2009.

KRÜGER, Annika, « *La Marge d'André Pieyre de Mandiargues : une poétique néobaroque* », *Œuvres et critiques*, vol. 32, n° 2, 2007, p. 189-203.

PERROT, Maryvonne, « D'Arcimboldo au surréalisme : les visages de l'homme baroque », dans Jean FERRARI (dir. publ.), *Le Baroque : actes du colloque* (Naples, 13-14 novembre 1998), Dijon, Centre Gaston Bachelard, 2003, p. 143-152.

SCHMIDT, Albert-Marie, « Constantes baroques dans la littérature française », *Trivium : Schweizerische Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Stilkritik : revue trimestrielle suisse d'études littéraires*, vol. 7, 1949, p. 309-324.

VALLIN, Marjolaine, *Louis Aragon, la théâtralité dans l'œuvre dernière : « Ce théâtre que je fus que je fuis »*, Paris ; Turin ; Budapest, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2005.

VASQUEZ, Carmen, « Au travers de la forêt obscure et touffue : de Gongora [sic] à Desnos », dans Marie-Claire DUMAS (dir. publ.), « *Moi qui suis Robert Desnos* » : *permanence d'une voix : onze études*, Paris, José Corti, 1987, p. 173-189.

5. 4 Histoire littéraire, esthétique, poétique

ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.

ADAM, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, 3 t., Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de L'Évolution de l'humanité », 1997.

BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, nouv. éd. augm., Paris, José Corti, 1974 [1939].

BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Anamorphoses ou "Thaumaturgus opticus"*, t. 2 de *Les Perspectives dépravées*, 3^e éd., Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1984 [1955].

BARTHES, Roland, « Essais critiques : Le Théâtre de Baudelaire », *Œuvres complètes*, éd. d'Éric Marty, t. 1, Paris, Seuil, 1993, p. 1194-1199.

———, « Le Grain de la voix », *Œuvres complètes*, éd. d'Éric Marty, t. 2, Paris, Seuil, 1994, p. 1436-1442.

———, « Le Bruissement de la langue », *Œuvres complètes*, éd. d'Éric Marty, t. 3, Paris, Seuil, 1995, p. 274-276.

BÉHAR, Henri, *Littératures*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 1988.

BENJAMIN, Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (première version, 1935) », *Œuvres III*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, [Paris], Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2000, p. 67-113.

- , « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », *Œuvres III*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, [Paris], Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2000, p. 269-317.
- BOVET, Jeanne, « Pour une poétique de la voix dans le théâtre classique », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2003.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Classiques et romantiques », *Revue des deux mondes*, vol. 55, 15 janvier 1883, p. 412-432.
- , *Histoire de la littérature française classique (1515-1830)*, 4 t., Paris, Librairie Delagrave, 1905-1919.
- , « Un Précurseur de la Pléiade : Maurice Scève », *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, t. 6, 3^e éd. rev., Paris, Hachette, 1911 [1893], p. 79-95.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, coll. « Écritures, figures », 2003.
- CAWS, Mary Ann, *The Art of Interference : Stressed Readings in Verbal and Visual Texts*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1988.
- CHAOUCHE, Sabine, *L'Art du comédien : déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique, 1629-1680*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2001.
- COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- , *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1998.
- CROCE, Benedetto, *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel : étude critique suivie d'un essai de bibliographie hégélienne*, trad. de l'italien par Henri Buriot-Darsiles, Paris, V. Giard et E. Brière, 1910.
- CURTIUS, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, trad. de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, Presses universitaires de France, 1956.
- DANDREY, Patrick, *Le « Cas » Argan : Molière et la maladie imaginaire*, [Paris], Klincksieck, coll. « Bibliothèque d'histoire du théâtre », 1993.
- DEBORD, Guy, « La Société du spectacle », *Œuvres*, préf. de Vincent Kaufmann, éd. de Jean-Louis Rançon et Alice Debord, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, p. 765-861.
- DESCHANEL, Émile, *Le Romantisme des classiques*, 2^e éd., Paris, Calmann Lévy, 1883.
- , *Le Romantisme des classiques : quatrième série : Boileau, Charles Perrault*, Paris, Calmann Lévy, 1888.

- DUFOUR-MAÎTRE, Myriam et Florence NAUGRETT (dir. publ.), *Corneille des Romantiques : actes du colloque international* (Rouen, 13-14 décembre 2004), [Mont-Saint-Aignan], Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006.
- ENGEL, Vincent, *Histoire de la critique littéraire des XIX^e et XX^e siècles*, Louvain-la-Neuve, Bruylant, 1998.
- FAGUET, Émile, *Depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours*, t. 2 d'*Histoire de la littérature française : le XVII^e siècle*, 11^e éd., Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1900.
- FALGUIÈRES, Patricia, *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, coll. « Le Rayon des curiosités », 2003.
- FAYOLLE, Roger, *La Critique littéraire*, Paris, Colin, coll. « U. Série lettres françaises », 1964.
- FOSTER, Hal (dir. publ.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, coll. « Discussions in contemporary culture », 1988.
- FRAISSE, Luc (dir. publ.), *Pour une esthétique de la littérature mineure : actes du colloque Littérature majeure, littérature mineure* (Strasbourg, 16-18 janvier 1997), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-varia », 2000.
- (dir. publ.), *L'Histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle : controverses et consensus : actes du colloque* (Strasbourg, 12-17 mai 2003), Paris, Presses universitaires de France, 2005.
- FRANCE, Anatole, *Le Génie latin*, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1913.
- GABBAY, Dov M. et John WOODS (dir. publ.), *Mediaeval and Renaissance Logic*, t. 2 de *Handbook of the History of Logic*, Amsterdam, North-Holland, 2008.
- GIDE, André, « Billets à Angèle », *La Nouvelle Revue française*, mars 1921, n° 90, p. 337-343.
- HAUTECOEUR, Louis, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. 2, Paris, Picard, 1948.
- HEYLLI, Georges d', *Journal intime de la Comédie Française (1852-1871)*, Paris, E. Dentu, 1879.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, préf. et trad. de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- JASINSKI, René, *Les Années romantiques de Th. Gautier*, Paris, Vuibert, 1929.
- JAY, Martin, « The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism », *Poetics Today : the Rhetoric of Interpretation and the Interpretation of Rhetoric*, vol. 9, n° 2, 1988, p. 307-326.

- , *Downcast Eyes : the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley ; Los Angeles ; Londres, University of California Press, 1993.
- JEY, Martine, *La Littérature au lycée : invention d'une discipline (1880-1925)*, Metz, Université de Metz ; Paris, Klincksieck, coll. « Recherches textuelles », 1998.
- KANDINSKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, préf. de Philippe Sers, trad. de l'allemand par Pierre Volboudt, trad. du russe par Bernadette du Crest, Paris, Denoël ; Gonthier, 1969, [1949].
- KOHLER, Pierre, *Des Origines à la fin du XVII^e siècle*, t. 1 d'*Histoire de la littérature française*, Lausanne, Librairie Payot, 1947.
- LANSON, Gustave, *Histoire de la littérature française*, 3^e éd. rév., Paris, Hachette, 1895.
- LAVAUD, Martine, *Théophile Gautier : militant du romantisme*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2001.
- LEEMAN, Fred, *Hidden Images : Games of Perception, Anamorphic Art, Illusion : from the Renaissance to the Present*, trad. du néerlandais par Ellyn Childs Allison et Margaret L. Kaplan, New York, H. N. Abrams, 1976.
- LENGYEL, Lancelot, *L'Art gaulois dans les médailles*, Montrouge-sur-Seine, Éditions Corvina, coll. « Maîtres et œuvres », 1954.
- MAFFESOLI, Michel, *Au Creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 1990.
- MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1969.
- MAURIÈS, Patrick, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002.
- MOLHO, Raphaël, *L'Ordre et les ténèbres ou la naissance d'un mythe du XVII^e siècle chez Sainte-Beuve*, Paris, Armand Colin, 1972.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Les Usuels de poche », 1992.
- MORÇAY, Raoul. « Troisième partie : la littérature préclassique », *La Renaissance*, t. 2 d'*Histoire de la littérature française*, Paris, J. de Gigord, 1933, p. 205-244.
- MORNET, Daniel, *Histoire de la littérature française classique*, Paris, Armand Colin, 1950 [1940].
- ORS, Eugenio d', *Paul Cézanne*, trad. de l'espagnol par Francisco Amunategui, Paris, Chroniques du jour, 1930.
- PETIT DE JULLEVILLE, Louis, *Le Théâtre en France : histoire de la littérature dramatique, depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1889.

- POMEL, Fabienne, « Allégorie et anamorphose : l'exercice d'une double vue », dans Michèle GALLY et Michel JOURDE (dir. publ.), *L'Inscription du regard : Moyen-âge, Renaissance*, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1995, p. 251-270.
- POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987.
- PRUNER, Michel, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2001.
- RAPHAËL, Max, *Von Monet zu Picasso : Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei* [De Monet à Picasso : contours d'une esthétique et développement de la peinture moderne], Munich, Delphin-Verlag, 1919.
- RHODES, Colin, *Le Primitivisme et l'art moderne*, trad. de l'anglais par Mona de Pracontal, Paris, Thames & Hudson, 1997.
- ROHOU, Jean, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, nouv. éd. augm., Paris, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française », 2000 [1989].
- ROWE, Galen O., « The Adynaton as a Stylistic Device », *The American Journal of Philology*, vol. 86, n° 4, octobre 1965, p. 387-396.
- RUS, Martijn, « Le Fatras, ou les péripéties du non-sens dans la littérature de la fin du Moyen Âge », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, septembre 2010, vol. 3, n° 163, p. 299-308.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle*, Paris, A. Sautet et Compagnie, t. 1, 1828.
- , *Port-Royal*, t. 1, Paris, Eugène Renduel, 1840.
- SCHLOSSER, Julius von, *Die Kunst-und Wunderkammern der Spätrenaissance : ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens* [Cabinets d'art et de curiosités de la Renaissance tardive : une contribution à l'histoire du système des collections], Leipzig, Klinkhardt und Biermann, coll. « Monographien des Kunstgewerbes », 1908.
- , *Les Cabinets des merveilles de la Renaissance tardive*, préf. de Patricia Falguières, trad. de l'allemand par Lucie Marignac, Paris, Macula, 2003.
- SERS, Philippe, *Kandinsky : philosophie de l'art abstrait : peinture, poésie, scénographie*, nouv. éd., Milan, Skira, 2003.
- SOURIAU, Étienne, *L'Avenir de l'esthétique : essai sur l'objet d'une science naissante*, Paris, Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1929.
- , *La Correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1947.

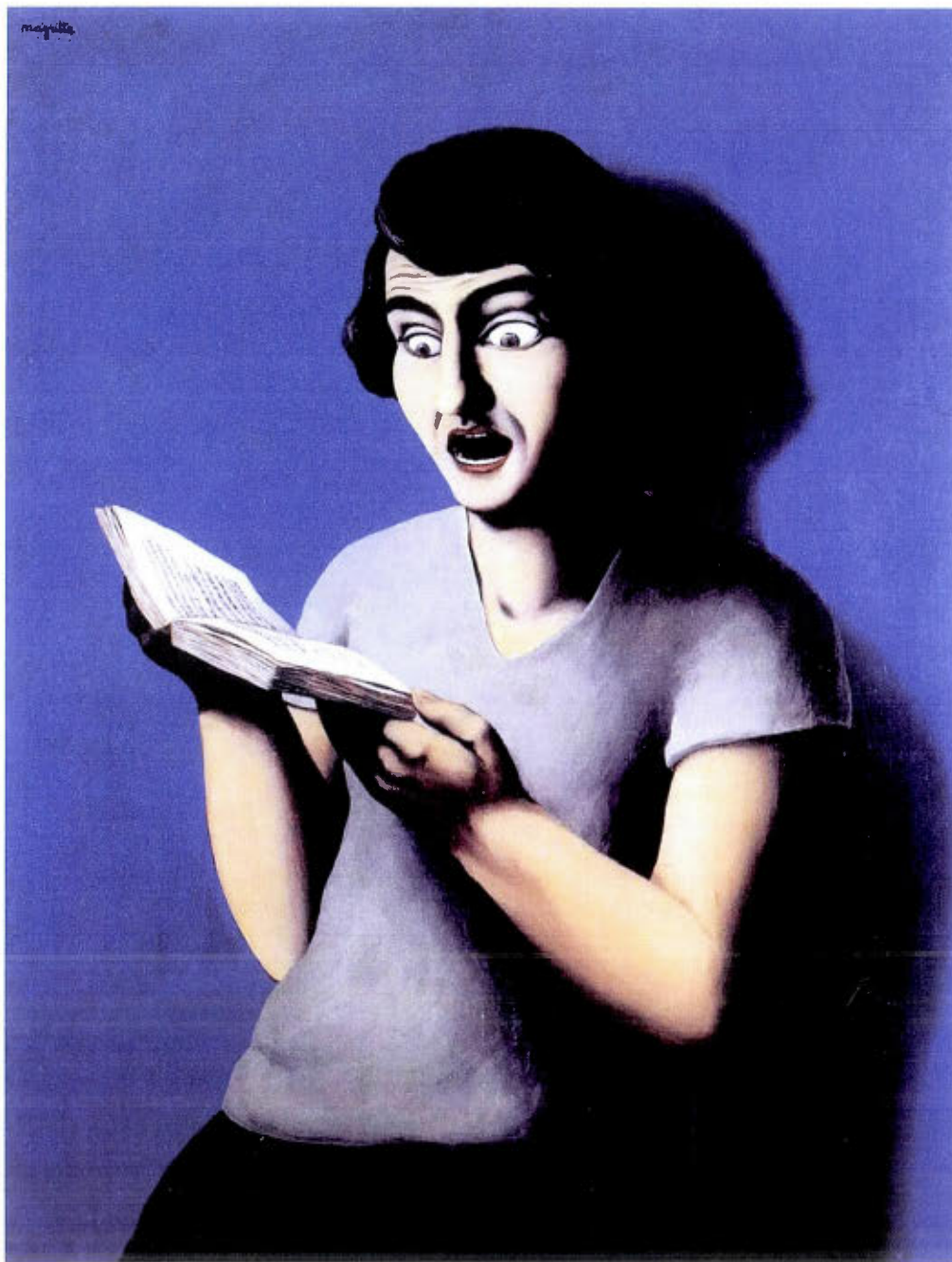
- , *Vocabulaire d'esthétique*, nouv. éd. sous la dir. d'Anne Souriau, Paris, Presses universitaires de France, 1990.
- STAËL-HOLSTEIN, Germaine de, *De La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, nouv. éd. d'Axel Blaesckhe, Paris, InfoMédia Communication, 1998 [1799].
- STENDHAL, *Racine et Shakspeare* [sic] : *études sur le romantisme*, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Bossange, 1823.
- TAINÉ, Hippolyte Adolphe, *Philosophie de l'art ; Voyages en Italie ; Essais de critique et d'histoire*, préf. de Roger Bruyeron, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Hermann, coll. « Collection Savoir. Arts », 2008.
- THIBAUDET, Albert, *Histoire de la littérature française*, préf. de Michel Leymarie, Paris, CNRS Éditions, 2008 [1936].
- TORTEL, Jean (dir. publ.), *Le Préclassicisme français*, Paris, Les Cahiers du Sud, 1952.
- TRISTAN, Frédérick et Maurice LEVER (éd.), *Le Monde à l'envers : anthologie, album*, [Paris], Hachette-Massin, 1980.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, nouv. éd., Paris, Belin, coll. « Belin sup. Lettres », 1998.
- WELLEK, René, « The Term and Concept of "Classicism" in Litterary History », dans Earl R. WASSERMAN (dir. publ.), *Aspects of the Eighteenth Century*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1965, p. 105-128.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *L'Art classique : initiation au génie de la Renaissance italienne*, trad. de l'allemand par Conrad de Mandach, Paris, Renouard, H. Laurens, 1911.

REMARQUE

La mise en page respecte les prérequis de l'Université du Québec à Montréal la taille des caractères est donc inférieure à celle usuelle en France.

ANNEXES

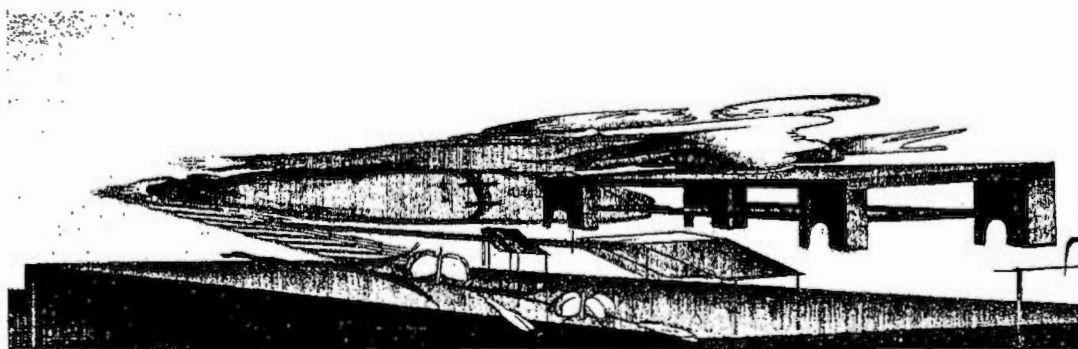
Figure 1 – René Magritte, *La Lectrice soumise*, 1928



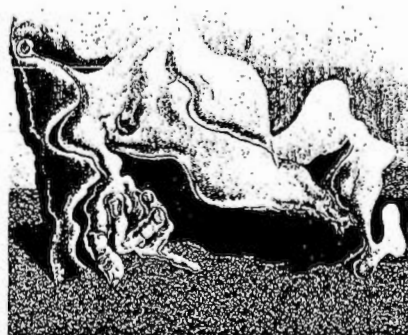
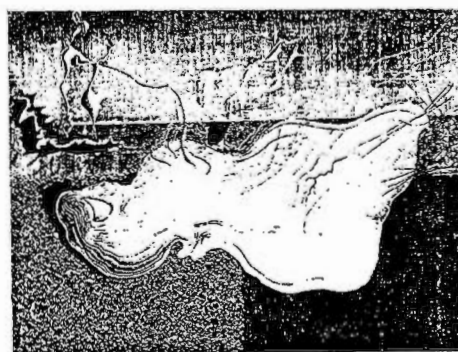
Huile sur toile, 92 x 73 cm, collection particulière.

Toile reproduite dans Werner Spies (dir. publ.), *La Révolution surréaliste : exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, 6 mars-24 juin 2002*, Paris, Centre Pompidou, 2002, p. 184.

Figure 2 – Montage photographique paru dans Carl Einstein, « Saint Antoine de Padoue et l'enfant Jésus », *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, n° 4, septembre 1929, p. 229.



Saint Antoine de Padoue et l'Enfant Jésus. — Coll. Lipchitz.



Phot. Galerie Gernon

Deux tableaux de Salvador Dalí, 1. Baigneuses, 2. Nu féminin, qui figureront à l'Exposition d'art abstrait et surréaliste, au Kunsthau de Zurich.

1- Anonyme, *Saint Antoine de Padoue et l'enfant Jésus*, datation incertaine (entre le XVI^e siècle et le XIX^e siècle)

Huile sur bois, 26 x 84,6 cm, collection Jacques Lipchitz, Paris.

2- Salvador Dalí, *Baigneuses*, 1928

Huile, sable et gravier sur panneau, 52 x 71,7 cm, The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Floride).

3- Salvador Dalí, *Nu féminin*, 1928

Huile et sable sur panneau, 63,5 x 75 cm, The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Floride).

Figure 3 – Salvador Dali, *Le Crâne*, 1972



Lithographie coloriée appartenant à une série de cinq anamorphoses à miroir tubulaire en tirage de 300 exemplaires, collections privées.

Reproduite dans Dawn Ades (dir. publ.), *Dali's optical illusions*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2000, p. 37.

Figure 4 – Simon Vouet, *Satyres admirant une anamorphose*, vers 1625



Dessin à la sanguine, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

Reproduit dans Olivier Bonfait, « Vouet et le milieu des lettrés autour de Barberini », Olivier Bonfait et Hélène Rousteau-Chambon (dir. publ.), *Simon Vouet en Italie : actes du colloque international* (Nantes, 6-8 décembre 2008), Rennes, Presses Universitaires de Rennes ; Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2011, p. 180, figure 10.

Figure 5 – Anonyme, *La Grande cuiller*



Objet trouvé, bois sculpté, 6,6 x 37,2 x 8,2 cm, Musée national d'Art moderne Centre Pompidou, Paris.

Reproduit dans André Breton, « L'Amour fou : III », *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Marguerite Bonnet, t. 2, Paris, Gallimard, 1992, p. 704.